جورج لوكاش

الرواية التاريخية

ترجمة

د. صالح جواد الكاظم



وزارة الثقافة والاعلام

١٩٨٦

دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان : العراق ـ بغداد ـ اعظمية

ص. ب. ٤٠٣٢ تلكس ٢١٤١٣ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤



الرواية التاريخية

هذه ترجمة لكتاب:

GEORG LUKACS

THE HISTORICAL NOVEL

جورج لوكاش

الرواية التاريخية

ترجمة:

د. صالح جواد الكاظم



الطبعة الثانية ١٩٨٦

عن هذا الكتاب

مع إزدياد الوعي بالحاضر ، يزداد الاهتمام بالتاريخ ، بوصفه خلفية الحاضر أو « تاريخ الحاضر » . وتسهم الرواية بوصفها إحدى أدوات تصوير التاريخ ، الأكثر تفصيلاً وصدقاً ، في إستجلاء ما حدث في التاريخ . ولكن كيف يتأتى لها أن تفعل ذلك ؟ أنْ تفهم التاريخ . ولكن ما هو التاريخ ؟ من أين يبدأ ؟ وما هي القوى التي تشارك في صنعه ؟ وكيف تصنعه ، وأي قسط يكون لكل منها في ذلك ؟ وإذا ما قُيّض للروائي أن يقف على أجوبة هذه الأسئلة ، وأن يجمع وقائع الماضي أو « مادة » روايته المقبلة ، أتراه ، بهذا الأساس « المعرفيّ » الصرف ، بهذا الركام من المعطيات الكمية ، قادراً على أن يعيد ، في لوحة متناسقة صادقة ، تركيب الماضي المتناثر شظايا في كل مكان ؟ وأين يكمن الفارق بين روائيين ، يستخدمان ذات الموضوع التاريخي وتفاصيل أحداثه ، إلاّ أن رواية أحدهما تبقى شامخة على الزمان ، في حين تتوارى رواية الآخر عن اهتمام الناس ؟ هل يكمن هذا في مجرد

ما يتميز به أحدهما من الآخر أسلوباً أو تقنية ؟ أم هو « منظور » كل منهما لحقائق الماضي ، والجدلية التي يوشّج بها بين هذه الحقائق ؟ والأهم : ماذا يريد الروائي بعمله التاريخي ؟ أية أهداف يخدم ؟ وبتساؤل أدق : كيف يستطيع أن يخدم أهداف الحاضر عبر تمثل الماضي ؟ وأخيراً : أيراد بالرواية التاريخية أن تكون مهرباً من الحاضر إلى الماضي أو أن تقلب الحاضر إلى الماضي ؟

هذه التساؤلات ، وما يدور ضمنها ، هي التي تدفع القارىء إلى أن يتناول كتاب « جورج لوكاش » ، « الرواية التاريخية » ، بكثير من التأمل ، وهي ذاتها التي تحفز على ترجمته إلى العربية . ويبقى الحافز الأقوى أن يستعين الروائي العربي بآراء علمية في مسار الرواية التاريخية في غير وطنه ، وأن يقف على مقاتل هذه الرواية وانتصاراتها هنالك . ولئن كنا بحاجة متجددة إلى أن نكتب تاريخاً كما كان واقعاً ، لا كما تشاؤه الأهواء ، وأن نكتب رواية « تاريخية » حقاً لا رواية « ذاتية » تنتحل صفة التاريخية وتجتزىء عن كلية التاريخ أو وحدته بملابس أو تزاويق أو نبرات صوتية من الماضي ، أصبح الوقوف على آراء الآخرين وتجاربهم في هذا الميدان ضرورة لازبة .

لقد وضع لوكاش « الرواية التاريخية » في شتاء ١٩٣٦ — ١٩٣٧ . وكما أوضح هو في المقدمة التي تتصدر ترجمة الكتاب الانجليزية عام ١٩٦٠ ، ليس هدفه معالجة مسألة أدبية — تاريخية صرفة ، أي تطور الرواية التاريخية . فما دار في ذهنه تقديم « دراسة نظرية للتفاعل بين الروح التاريخية والأنواع الأدبية الكبيرة التي تصوّر كلية التاريخ » . وهذا ما يعلل تحذيره القارىء من أن يتوقع كتاباً مدرسياً عن تطور الرواية او المسرحية التاريخية . وبرغم أنه لا يتعقب تطوراً تاريخياً ، بمعنى الكلمة الضيق ، فهو يبرز الخطوط الرئيسة في التطور التاريخي وما أثارته من مسائل . ويبقى بعد ذلك فحصُ التفاعل بين التطور الاقتصادي — الاجتماعي والمنطلقات الفكرية والشكل الفنيّ شغل

« لوكاش » الشاغل .

وكما سيرى القارىء ، يتقحم « لوكاش » أعماق الأمثلة التي يسوقها من الروايات التاريخية ، ولا يكلّ عن عقد مقارنات بينها ، بل بين شخوص وحوارات كل منها . وبالرغم أنّ كتاباً روائيين تاريخيين كباراً من أمثال (وولتر سكوت) و (بلزاك) و (تولستوي) و (مان) يحظون بالقدر الأكبر من اهتمامه ، إلا أنه غالباً ما يتناول كتاباً أقل شأناً . ورائده في ذلك أن يحدد الاتجاهات النمطية في تطور الرواية التاريخية وما أسفرت عنه .

وإجمالاً ، يقف قارىء الكتاب لا بين يدي ناقد أدبيّ فحسب بل مفكر وسوسيولوجيّ وفيلسوف وسياسيّ . ولا غرابة — إذن — أن يجد القارىء شيئاً من العُسْر والغموض في جزء غير هين مما يكتبه « لوكاش » ، الذي افتتح حياته الفكرية منتهلاً من (الكانتيّة الجديدة) و (الهيغلية) ، رغم تحوله عنهما في سنّ مبكرة .

ولا ريب في أن ما يلقاه مترجم « لوكاش » أصعب جداً . فكثيراً ما تتأبى عليه المعاني ، وأحياناً لا تسلس له بغير أن تترك شيئاً من النقص في إدراكها أو نقلها . ويضاف إلى ذلك أن « لوكاش » يأتي بتعابير إصطلاحية ألمانية لا يوجد مقابلها في لغة أخرى ، ويستخدم « الإزْمية » ، أو الـ (ism) ، بشيء من الافراط . وكل هذا قد لا ينهض عذراً لواهم أو متنقص أو متزيد في الترجمة ، إلا أنه يخفف من عُسْر الحساب .

وأخيراً ، إن ما أعطاه (جورج لوكاش) ، الذي ولد عام ١٨٨٥ ومات عام ١٩٧١ ، كثير . فهو مؤلف : « معنى الواقعية المعاصرة » ، و « التاريخ والوعي الطبقي » و « نظرية الرواية » و « غوته وعصره » و « كتابات سياسية » ، وعشرات من البحوث في حقول شتى . ولربما كانت « الرواية التاريخية » من بين أروع ما كتب .

ص. ج. أ

كانون الثاني ــ ١٩٧٨



الفصل الاول

شكل الرواية التاريخية الكلاسيكي

١ - الظروف الاجتماعية والتاريخية لنشوء الرواية التاريخية .

نشأت الرواية التاريخية في مطلع القرن التاسع عشر ، وذلك زمن انهيار نابليون تقريباً ، (إذْ ظهرت رواية سكوت « ويفرلي » عام ١٨١٤) . وطبيعي أنه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر أيضاً ؛ ويستطيع المرء ، إذا ما أحس ميلاً في نفسه إلى ذلك ، ان يعتبر الأعمال القروسطية المعدّة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير « أسلافاً » أو مقدمات للرواية التاريخية ، وهي ، في الحقيقة ، تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند . إلا أن المرء لن يعثر هنا على أي شيء يلقي ضوءاً حقيقياً على ظاهرة الرواية التاريخية . وليست روايات القرن السابع عشر المسماة بالتاريخية ، (سكوديري ، كالپرانيديه ... الخ) ، هي بتاريخية إلا في ما يتعلق بالاختيار الخارجي الصرف للموضوع والأزياء . وليست سايكولوجية الشخوص وحدها ، بل السلوك والتصرفات الموصوفة أيضاً ، هي برمتها سايكولوجية وتصرفات زمن الكاتب بالذات . وفي أشهر

« رواية تاريخية » من روايات القرن الثامن عشر ، وهي رواية « **قلعة اوترانتو** » للكاتب (والبول) ، تجري بالمثل معاملة التاريخ وكأنه مجرد أزياء : فما يهم هنا ليس إلا غرائب وشواذ المحيط أو البيئة ، وليس صورة أمينة فنياً لعصر تاريخي محدد . وما يفتقد في ما يسمى بالرواية التاريخية قبل السير (وولتر سكوت) هو بالضبط ما هو تاريخي على وجه التخصيص ، أي اشتقاق الشخصية الفردية للشخوص من خصوصية عصرهم التاريخية . وقد أصر الناقد الكبير (بوالو)، الذي قيّم روايات معاصريه التاريخية بكثير من الشك ، على مجرد أن يكون الشخوص حقيقيين إجتماعياً ونفسياً ، مطالباً بأن يتغازل حاكم ما على نحو يختلف عن مغازلة راعٍ من الرعاة ... وهلمّ جراً . ولا تزال مسألة الصدق التاريخي في الإنعكاس الفني للواقع بعيدة عن الوضوح .

ومع ذلك ، لا تكثرث حتى رواية القرن الثامن عشر الاجتماعية الواقعية العظيمة ، التي حققت ، في تصويرها الأخلاق والنفسية المعاصرة ، تقدماً مفاجئاً ثورياً نحو الواقع بالنسبة للأدب العالمي ، بإظهار شخوصها منتسبين إلى أي زمن محدد . فالعالم المعاصر يوصف في تجسيد وصدق حياتي غير اعتياديين ، ولكنه يُقبل في سذاجة وكأنه شيء مفترض : أما متى وكيف تطور ، فذلك ما لم يصبح مشاكل بعد بالنسبة للكاتب . وهذا التجريد في تصوير الزمان التاريخي يؤثر أيضاً في تصوير المكان التاريخي . وهكذا يستطيع (ليساج) أن ينقل صورة بالغة الصدق عن فرنسا عصره إلى اسبانيا ، ومع ذلك فهو يشعر براحةٍ وإطمئنانٍ كبيرين . وبالمثل ، يضع (سويفت) و(فولتير) وحتى (ديدرو) رواياتهم الهجائية في « عدمية زمانية ومكانية » ، تعكس مع ذلك بأمانة السمات المميزة الجوهرية لانجلترا وفرنسا المعاصرتين . وعليه ، يدرك هؤلاء الكتّاب سمات عالمهم البارزة بواقعية جريئة وثاقبة . إلا أنهم لا يرون الصفات الخاصة لعصرهم بالذات من الناحية التاريخية .

إن هذا الموقف الأساس لا يزال ثابتاً من حيث جوهره ، بالرغم من

أن الواقعية تواصل إبراز سمات الحاضر المحددة بقدرة فنية متعاظمة بإستمرار . ولنتأمل في روايات من أمثال (**بغي الفلاندرز**) و (**توم جونز**) وغيرهما . فتصويرها الحاضر بشكل واسع وواقعي يتناول في أماكن مختلفة أحداثاً مهمة في التاريخ المعاصر ، الذي يربطها بمصائر الشخوص . وعلى هذا النحو ، ولا سيما عند (سموليت) و (فيلدينغ) ، يكتسب زمان ومكان الفعل محسوسية أكبر بكثيرٍ مما كان مألوفاً في الفترة السابقة من الرواية الاجتماعية أو في معظم الروايات الفرنسية المعاصرة . والحقيقة ، فان (فيلدينغ) عالم إلى حدٍ ما بهذا التطور ، بهذه الحسيّة المتزايدة للرواية بادراكها الخصوصية التاريخية للشخوص والأحداث . وتعريفه لنفسه بأنه كاتب هو تعريف مؤرخ للمجتمع البرجوازي .

وإجمالاً ، يترتب على المرء ، عند تحليله ما قبل تاريخ الرواية التاريخية ، أن يقطع صلته بالأسطورة الرومانتيكية – الرجعية التي تنكر على الحركة التنويرية أي حس أو فهم للتأريخ ، وتنسب اكتشاف الحس التاريخي إلى خصوم الثورة الفرنسية : (بيرك) و (دي ميستر) ... الخ . ولا يلزم المرء إلا أن يتأمل المنجزات الخارقة لكل من (مونتسيكيو) و (فولتير) و (جيبون) وغيرهم ، ليثبت تفاهة هذه الأسطورة .

وما يهمنا ، على أية حال ، هو أن نبلور على نحو محدد الصفة الخاصة لهذا الحس بالتاريخ قبل الثورة الفرنسية وبعدها معاً لنرى بوضوح ماهية الأساس الاجتماعي والأيديولوجي الذي كانت الرواية التاريخية قادرة على الظهور منه . وهنا ، علينا أن نؤكد بأن كتابة تاريخ الحركة التنويرية كانت ، في اتجاهها الرئيس ، تمهيداً ايديولوجياً للثورة الفرنسية . ويعمل التفسير التاريخي الرائع في معظم الأحيان ، باكتشافه عدة حقائق وعلاقات جديدة ، على إظهار ضرورة تحويل المجتمع « غير العقلاني » في عهد الحكم المطلق الاقطاعي . وتقدم دروس التاريخ المبادىء التي يمكن بمساعدتها خلق مجتمع

« عقلاني » ، دولة « عقلانية » . ولهذا السبب ، كان العالم الكلاسيكي هو أساس كل من النظرية التاريخية للحركة التنويرية وممارستها . والتثبت من أسباب عظمة وانحطاط الدول الكلاسيكية هو أحد أهم الممهدات النظرية للتحول المقبل للمجتمع .

إن هذا ينطبق قبل كل شيء على فرنسا ، القائد الروحي في فترة التنويرية المكافحة . أما الوضع في انجلترا فهو مختلف شيئاً ما . فمن الناحية الاقتصادية ، تجد انجلترا القرن الثامن عشر نفسها في الحقيقة وسط التحول الأعظم ، أي تكوّن الشروط المسبقة ، الاقتصادية والاجتماعية ، للثورة الصناعية . ومن الناحية السياسية ، فأن انجلترا هي فعلاً قطر من أقطار ما بعد الثورة . وهكذا ، فحيثما كانت المسألة تتعلق بالهيمنة على المجتمع البرجوازي نظرياً وإخضاعه للنقد ، أي بوضع مبادىء الاقتصاد السياسي ، يجري إدراك التاريخ بوصفه تاريخاً على نحو أكثر حسيّة مما في فرنسا . ولكن حيثما كانت المسألة تتعلق بالتطبيق الواعي والمتساوق لوجهات النظر هذه ، التاريخية على نحو محدد ، فهي تحتل مركزاً عرضياً في التطور إجمالاً . والمنظّر الاقتصادي المهيمن فعلاً في أواخر القرن الثامن عشر هو (آدم سميث) . أما (جيمس ستيوارت) ، الذي عرض مشكلة الاقتصاد الرأسمالي بصورة أكثر تاريخية ، والذي استقصى العملية التي يتكون بها رأس المال ، فسرعان ما طواه النسيان . وقد ميّز ماركس الفرق بين هذين الإقتصاديين البارزين على النحو التالي :

« إن إسهامة ستيوارت في مفهوم رأس المال هي أنه بيّن كيف تقع عملية الفصل بين ظروف الإنتاج ، بوصفه ملك طبقات معينة ، وبين قوة العمل . وهو يولي **عملية ولادة** رأس المال هذه قسطاً من اهتمامه كبيراً — **ومع ذلك بغير أن يستوعبها بحد ذاتها استيعاباً مباشراً** (تأكيد العبارة هو من عندي : ج. ل) ، بالرغم من أنه يعتبرها شرط الصناعة واسعة النطاق . وهو يدرس العملية في الزراعة

على نحو خاص ويطرح ، بصواب ، الصناعات السلعية بمعناها الدقيق ، وهي معتمدة على عملية الفصل المسبقة هذه في الزراعة . وفي مؤلفات آدم سميث ، يفترض أن تكون عملية الفصل هذه قد تمت فعلاً » .

إن هذا الجهل بأهمية الحس التاريخي الماثل فعلاً في الممارسة ، أي بامكان تعميم خصوصية الحاضر المباشر التاريخية التي رُصدت غريزياً رصداً صائباً ، يميز الموقع الذي تحتله الرواية الاجتماعية العظيمة الانكليزية في تطور معضلتنا . فقد لفتت هذه الرواية انتباه الكتاب إلى الأهمية الملموسة (أي التاريخية) للزمان والمكان ، إلى الظروف الاجتماعية وغيرها ، وخلقت وسائل التعبير الواقعية والأدبية لتصوير هذا الطابع الزمكاني (أي التاريخي) للناس والظروف . إلا أن هذا ، كما هو الأمر في إقتصاد ستيوارت ، كان حصيلة غريزة واقعية ، ولم يَرْقَ إلى مصاف فهم واضح للتاريخ بوصفه عملية ، أي فهم للتاريخ باعتباره الشرط المسبق الملموس للحاضر .

إن معضلة عكس العصور الماضية فنياً لم تبرز معضلة رئيسة في الأدب إلا أثناء المرحلة الأخيرة من الحركة التنويرية . وهذه تقع في ألمانيا . وابتداء ، صحيح أن ايديولوجية التنويرية الألمانية تسير في أعقاب التنويرية الفرنسية والتنويرية الانجليزية : فمنجزات كل من (وينكلمان) و (ليسينغ) العظيمة لا تختلف أساساً عن اتجاه التنويرية العام . ولا يزال ليسينغ ، الذي سنبحث لاحقاً بإسهاب إسهاماته المهمة في إيضاح معضلة الدراما التاريخية ، يحدد العلاقة بين الكاتب والتاريخ كلياً بروح فلسفة التنويرية . وهو يذهب إلى أن التاريخ هو بالنسبة للكاتب المسرحي العظيم ليس أكثر من « مستودع » أسماء .

إلا أن معضلة الهيمنة الفنية على التاريخ تظهر فعلاً معضلة واعية ، بعد (ليسينغ) بفترة وجيزة ، في حركة **« العاصفة والشدة »** . ولا تدشن مسرحية (غوته) ، **غوتزفون بيرليشينغن** ، مجرد ازدهارٍ جديد في الدراما التاريخية ،

بل تمارس أيضاً تأثيراً مباشراً وقوياً في نشوء الرواية التاريخية في أعمال السير (وولتر سكوت) . ويجد نمو التأريخيّة الواعي هذا ، الذي يلقى تعبيره النظريّ الأول في كتابات (هيردير) ، جذوره في وضع المانيا الخاص ، في التباين بين تأخر ألمانيا الإقتصادي والسياسي وايديولوجية المنوّرين الألمان ، الذين طوّروا ، باعتمادهم على أسلافهم الانجليز والفرنسيين ، أفكار الحركة التنويرية إلى مستوى أعلى . ونتيجةً لذلك ، لا يقتصر الأمر على أن تظهر التناقضات العامة التي تقوم عليها ايديولوجية التنويرية برمتها بمظهر أحدّ هنا مما عليه في فرنسا ، وإنما يبرز بقوة ويدفع إلى المقدمة التعارض الخاص بين هذه الأفكار والواقع الألماني .

وفي إنجلترا وفرنسا ، يكون التحضير الاقتصادي والسياسي والايديولوجي للثورة البورجوازية وإكمالها ، وإقامة دولة قومية ، هو ذات العملية . وهكذا، ففي نظرتها إلى الماضي ، مهما كانت حادةً الوطنية البرجوازية ـــ الثورية ، ومهما كانت مهمةً الأعمال التي تنتجها (أنرياد لفولتير) ، فأن اهتمامها الرئيس هو حتماً إنتقاد التنويرية « للامعقول » . وليس الأمر كذلك في ألمانيا . ان الوطنية الثورية هنا تكافح ضد الإنقسام القومي ، ضد التجزئة السياسية والاقتصادية لقطرٍ يستورد وسائل تعبيره الثقافية والايديولوجية من فرنسا . وذلك ان كل شيء كان يُنتج في البلاطات الألمانية الصغيرة من الناحية الثقافية ، وبخاصة الثقافة الزائفة ، لم يكن أكثر من تقليدٍ مَهينٍ للبلاط الفرنسي . وهكذا ، تؤلف البلاطات الصغيرة لا مجرد عقبة سياسية أمام الوحدة الألمانية ، بل كذلك عائقاً ايديولوجياً بوجه تطور ثقافة نابعة من حاجات حياة الطبقة الوسطى الالمانية . وينغمر شكل التنويرية الألماني بالضرورة في جدالٍ حادٍ مع هذه الثقافة الفرنسية ؛ وهو يحتفظ بهذه النغمة من الوطنية الثورية حتى عندما يكون المحتوى الحقيقي للمعركة الايديولوجية هو مجرد الصراع بين مراحل مختلفة في تطور التنويريّة (كفاح ليسينغ ضد فولتير) .

إن النتيجة المحتومة لهذا الوضع هي العودة إلى التاريخ الألماني . وما يعطي ، جزئياً ، آمال الانبعاث القومي القوة هو عودة يقظة العظمة القومية الماضية . ومن شروط الكفاح من أجل هذه العظمة القومية هو أن تستكشف وتصور فنياً الأسباب التاريخية لانحطاط وإنحلال ألمانيا . ونتيجة لذلك ، ففي ألمانيا ، التي لم تكن في القرون السابقة أكثر من هدف من أهداف التغيرات التاريخية ، يصبح الفن تاريخياً في وقت أسبق ، وعلى نحو أكثر جذرية ، مما في أقطار الغرب الأكثر تقدماً من الناحيتين الإقتصادية والسياسية .

لقد كانت الثورة الفرنسية ، والحروب الثورية ونهوض وسقوط نابليون ، هي التي جعلت التاريخ ، لأول مرة ، **تجربة جماهيرية** ، وأكثر من ذلك ، على نطاق أوربي . ففي غضون العقود الممتدة بين عام ١٧٨٩ وعام ١٨١٤ ، مرت كل دولة أوربية بجيشانات أكثر مما مرت بها سابقاً في قرون . وتعاقب هذه الجيشانات السريع يضفي عليها طابعاً مميزاً من الناحية النوعية ، ويجعل من طابعها التاريخي شيئاً منظوراً أكثر مما يكون عليه في حالات معزولة وفردية : إذْ لا يبقى عند الجماهير بعد الآن إنطباع « الحدوث الطبيعي » . ولا يلزم المرء إلا أن يمر بذكريات (هاينه) عن شبابه في مؤلفه : **الكتاب الكبير** . ونحن لا نستشهد هنا إلا بمثل واحد ، حيث يتبدى بشكل حيّ كيف أثر تغير الحكومات السريع في (هاينه) صبياً . والآن ، إذا ربطت تجارب كهذه بمعرفة أن جيشانات مماثلة تحدث في جميع أنحاء العالم ، فلا بد أن يعزز هذا تعزيزاً هائلاً الشعور أولاً بأنه يوجد شيء كتاريخ ، وثانياً بأنه عملية غير منقطعة من التغيرات ، واخيراً بأن له تأثيراً مباشراً في حياة كل فرد .

إن هذا التحول من الكمية إلى النوعية يبدو أيضاً في فروق هذه الحروب عن جميع الحروب السابقة . فحروب الدول المطلقة أو الاستبدادية في فترة ما قبل الثورة كانت تشنها جيوش صغيرة محترفة .وكانت تدار لعزل الجيش أقوى عزلة ممكنة عن السكان المدنيين ، والمؤن عن المستودعات ، والخوف

من القرار ، الخ . وليس عبثاً أن أعلن (فردريك الثاني) ، ملك بروسيا ، بأن الحرب يجب أن تشن بشكل لا يحس معه السكان المدنيون بها . وكان شعار الأنظمة المطلقة : « المحافظة على السلام واجب المواطن الأول » .

ويتغير هذا بضربة واحدة مع الثورة الفرنسية . فالجمهورية الفرنسية ، في كفاحها الدفاعي ضد ائتلاف الأنظمة الملكية المطلقة ، اضطرت إلى خلق جيوش جماهيرية . والفرق النوعي بين الجيوش المرتزقة والجيوش الجماهيرية هو بالضبط مسألة علاقاتها بأكثرية السكان . وإذا أريد خلق جيش جماهيري ، بدلاً من القيام بتجنيد أشخاص فقدوا طبقاتهم أو حشرهم في خدمة حرفية في وحدات صغيرة ، وجب عندئذ أن يوضح للجماهير ، بوسائل الدعاية ، محتوى الحرب وهدفها . ويحدث هذا ليس فقط في فرنسا نفسها خلال الدفاع عن الثورة والحروب الهجومية التالية . فالدول الأخرى ، أيضاً ، تضطر ، إذا ما تحولت إلى فكرة الجيوش الجماهيرية ، أن تلجأ إلى نفس الوسائل . (ولنتذكر الدور الذي لعبه الأدب والفلسفة الألمانيان في هذه الدعاية بعد معركة جينا) . إلا أن هذه الدعاية لا تستطيع إطلاقاً أن تقصر نفسها على الحرب الواحدة ، المنعزلة . فهي ملزمة بأن تكشف عن المحتوى الإجتماعي للصراع وافتراضاته المسبقة التاريخية وظروفه ، وبأن تربط الحرب بكامل حياة وإمكانات تطور الأمة . وتكفي الإشارة هنا إلى أهمية الدفاع عن المنجزات الثورية في فرنسا ، وإلى العلاقة بين خلق جيش جماهيري والاصلاحات السياسية والاجتماعية في ألمانيا وفي أقطار أخرى .

إن الحياة الداخلية لأمة من الأمم ترتبط بالجيش الجماهيري الحديث إرتباطاً لم يكن ممكناً ان يحدث بوجود الجيوش المطلقة في الفترة السابقة . وفي فرنسا ، يختفي حاجز الملكية بين النبيل والضابط والجندي العادي : إذ تكون أعلى المناصب في الجيش متاحة للجميع . ومعروف ان هذا الحاجز قد سقط نتيجةً مباشرة للثورة . وحتى في تلك الأقطار التي كانت تقاتل الثورة ،

اخترقت بصورة حتمية حواجز الملكية إلى حدٍ ما . ولا يلزم المرء سوى أن يقرأ كتابات (نايسناو) ليرى بوضوح كيف كانت هذه الاصلاحات مرتبطة بالوضع التاريخي الجديد الذي خلقته الثورة الفرنسية . وأكثر من هذا ، قضت الحرب بشكل حتمي على فصل الجيش سابقاً عن الشعب . ومن المستحيل إدامة جيوش جماهيرية على أساسٍ أن لها مستودعات للذخائر . وإذْ عليها إدامة نفسها عن طريق المصادرة ، فهي تدخل حتماً في صلة مباشرة ودائمة مع شعب القطر الذي تشن فيه الحرب . وطبيعي أن هذا الاتصال غالباً ما يتألف من سرقةٍ ونهب . ولكن ليس ذلك دائماً . ويجب الا يُنسى بأن حروب الثورة ، وحروب نابليون إلى حدٍ ما ، كانت تُشن كحروبٍ دعائية واعية .

أخيراً ، يلعب توسع الحرب الكمي الهائل دوراً جديداً من الناحية النوعية ، حاملاً معه توسيعاً للآفاق استثنائياً . ففيما كانت الحروب التي خاضتها جيوش الأنظمة الاستبدادية المرتزقة تتألف في معظم الأحيان من مناورات ضئيلة حوالي القلاع ... الخ ، تصبح الآن أوربا بأكملها منطقة حرب . فالفلاحون الفرنسيون يقاتلون أولاً في مصر ، ثم في ايطاليا ، ومرة أخرى في روسيا . والقوات الاحتياطية الألمانية والإيطالية تشارك في الحملة الروسية . والقوات الألمانية والروسية تحتل باريس بعد إندحار نابليون ، وهلمّ جراً . وما كان سابقاً يمرّ به مجرد أفراد معزولين ، ومن ذوي العقليات المغامرة في الأغلب ، أي معارف بأوربا أو أجزاء معينة منها على الأقل ، يصبح في هذه الفترة التجربة الجماهيرية لمئات الألوف ، للملايين .

هذا هو إذن تفسير الإمكانات المحسوسة المتاحة للناس ليستوعبوا وجودهم بوصفه شيئاً مكيفاً تأريخياً ، وليروا في التاريخ شيئاً يؤثر بعمق في حياتهم اليومية ويعنيهم على نحو مباشر . وليس من المجدي هنا معالجة التحولات الاجتماعية في فرنسا نفسها . وواضح جداً مدى تمزق الحياة الإقتصادية والثقافية لكامل الأمة نتيجة التغيرات الهائلة وسريعة التوالي في هذه الفترة . ولكن علينا أن

نذكر بأن الجيوش الثورية ، ومن ثم جيوش نابليون أيضاً ، قد صفّت ، كلياً أو جزئياً ، بقايا النظام الاقطاعي في العديد من الأماكن التي فتحتها ، ومثال ذلك ما فعلته في منطقة الراين وشمال ايطاليا . والتفاوت الاجتماعي والثقافي بين منطقة الراين وبقية ألمانيا ، وهو لمّا يزل ملحوظاً جداً زمن ثورة ١٨٤٨ ، هو تركة جاءت من العهد النابليوني . وكانت الجماهير الواسعة واعية بالعلاقة بين هذه التغيرات الاجتماعية والثورة الفرنسية . وعلينا أن نذكر مرة أخرى بعض الانعكاسات الأدبية : فإلى جانب ذكريات (هاينه) عن شبابه ، من المفيد جداً قراءة الفصول الأولى من رواية (ستندال) ، « دَيْر برام » ، لنرى أي انطباع دائم أثاره الحكم الفرنسي في شمال ايطاليا .

إنّه لفي طبيعة أية ثورة برجوازية ، إذا ما سارت سيراً جاداً حتى نهايتها ، أن تصبح الفكرة القومية ملك أوسع الجماهير . وفي فرنسا ، لم يكن إلا نتيجة للثورة والحكم النابليوني أن أصبح شعور معين بتكوّن الأمة تجربة الفلاحين وملكهم ، وتجربة وملك المراتب الدنيا من البرجوازية الصغيرة ، وهلم جراً . ولأول مرة عاشوا فرنسا بوصفها قطرهم هم ، وباعتبارها وطنهم الأم المصنوع ذاتياً .

إلا أن يقظة الحس القومي ، ومعها شعورٌ وفهمٌ للتاريخ القومي ، تحدث ليس في فرنسا وحدها . فقد أثارت الحروب النابوليونية في كل مكان موجة من الشعور القومي ، والمقاومة القومية للفتوحات النابوليونية ، وتجربة من الحماسة للاستقلال القومي . ولا ريب في أن هذه الحركات في معظمها ، كما يقول ماركس ، مزيج من « التجدد والرجعية » ، كما هي الحال في اسبانيا وألمانيا ، الخ . وفي بولندا ، من جهة أخرى ، يكون الكفاح من أجل الاستقلال ، أي إنفجار الشعور القومي ، تقدمياً في جوهره . ولكن أياً كانت محتويات « التجدد والرجعية » في الحركات القومية الفردية ، فمن الواضح أن هذه الحركات — الحركات الجماهيرية الحقيقية — نقلت بشكل حتمي حساً

وتجربة من التاريخ إلى الجماهير الواسعة . وترتبط الدعوة إلى الاستقلال القومي والطابع القومي بالضرورة باستيقاظ مجدد للتاريخ القومي ، بذكريات الماضي ، والعظمة الماضية ، ولحظات العار القومي ، سواء أسفر هذا عن ايديولوجية تقدمية أو رجعية .

وهكذا ، ففي تجربة التاريخ الجماهيرية هذه ، يرتبط العنصر القومي من جهة بمعاضل التحول الاجتماعي ؛ ومن جهة أخرى يصبح المزيد والمزيد من النـــاس على علمٍ بالعلاقة بين التأريخ القومي والتاريخ العالمي . ويبدأ هذا الوعيُ المتزايد بالطابع التاريخي للتطور ، التأثير في الأحكام على الظروف الاقتصادية والصراع الطبقيّ . وفي القرن الثامن عشر لم يكن إلا ناقد الرأسمالية الناشئة ، الشاذ والذكي الساخر وتاجر المفارقات ، من قارن استغلال العمال من قبل رأس المال مع أشكال الاستغلال في الفترات السابقة لفضح الرأسمالية بوصفها الشكل الأكثر وحشية (لينغويت) . وفي الصراع الايديولوجي ضد الثورة الفرنسية ، تصبح مقارنة مماثلة ، وهي بلا شك ضحلة من الناحية الاقتصادية ورجعية من حيث اتجاهها ، بين المجتمع قبل وبعد الثورة أو ، على نطاق أوسع ، بين الرأسمالية والاقطاعية ، تصبح صيحة الحرب لدى الرومانتيكية الشرعية . فقسوة الرأسمالية ، وفوضى التنافس ، وتدمير الصغير على يد الكبير ، والحط من شأن الثقافة بتحويل جميع الأشياء إلى بضائع — كل هذا يُقابل ، بأسلوب هو بصورة عامة رجعي من حيث اتجاهه ، مع قصيدة القرون الوسطى القصصية الاجتماعية ، منظوراً اليها بوصفها فترة تعاون سلمي بين جميع الطبقات ، وعصراً للنمو العضوي للثقافة . ولكن إذا ساد في الأغلب اتجاه رجعي في هذه الكتابات المشحونة بالجدل ، فلا ينبغي أن ننسى بأن هذه الفترة هي التي نشأ فيها لأول مرة مفهوم الرأسمالية باعتبارها عهداً محدداً وتاريخياً للتطور الانساني ؛ وقد حدث هذا ليس في أعمال منظري الرأسمالية الكبار ، بل في أعمال أعدائهم ، ويكفي أن نذكر هنا (سيسموندي)،

الذي أثار مشاكل تأريخية منفردة معينة تتعلق بالتطور الاقتصادي بوضوح كبير ، بالرغم من تشوشه النظري في مسائل جوهرية . ولا يلزم المرء إلاّ أن يفكر في رأيه القائل بأنه بينما كانت البروليتاريا في الماضي البعيد تعيش على حساب المجتمع ، فان المجتمع ، في العصور الحديثة ، هو الذي يعيش على حساب البروليتاريا .

واضحٌ الآن من هذه الملاحظات أن الاتجاهات نحو تاريخية واعية تبلغ ذروتها بعد سقوط نابليون ، أي في عصر إعادة الملكية إلى انجلترا والحلف المقدس . ومن المسلّم به أن روح التاريخية التي تسود بادىء الأمر وتفوز بمركز رسمي هي رجعية ، وهي بطبيعتها تاريخية زائفة . فقد طور التفسير التاريخي ، وكتابات خبراء الشؤون العامة والأدب الصرف الذي تبنته المدرسة الشرعية ، الروح التاريخية في معارضة جذرية للتنويرية وأفكار الثورة الفرنسية . والمثل الأعلى للمدرسة الشرعية هو العودة إلى ظروف ما قبل الثورة ، أي أن تُمحى من التأريخ أحداث العصر التاريخية العظمى .

ووفقاً لهذا التفسير ، فان التاريخ نمو « عضوي » ، صامت ، غير مدرك بالحس أو العقل ، وطبيعي ، أي أنه تطور للمجتمع الذي هو الركود أساساً ، والذي لا يغير أي شيء في مؤسسات المجتمع الشرعية التي تتمتع بقداسة القدم ، ولا يغير أيّ شيء على نحوٍ واعٍ . ونشاط الإنسان في التاريخ مستبعد كلياً . وتنكر مدرسة القانون التاريخية الألمانية على الأمم حتى حقها في وضع قوانين جديدة لها ؛ وهي تفضل أن تترك القوانين العرفية الاقطاعية المتنافرة والقديمة إلى « نموها العضويّ » .

وهكذا ، تحت راية التأريخية والكفاح ضد روح التنويرية « التجريدية والمعادية للتاريخ » ، تنشأ تاريخية زائفة ، وهي ايديولوجية للركود ، للعودة إلى العصور الوسطى . ولمصالح هذه الأهداف السياسية الرجعية ، يجري تشويه التطور التاريخي بلا هوادة . ويجري توسيع الزيف الداخلي للايديولوجية

الرجعية نتيجة اضطرار عودة الملكية في فرنسا ، لاسباب اقتصادية ، إلى التصالح إجتماعياً مع الرأسمالية ألتي نمت في نفس الوقت ، بل في الحقيقة حتّى إلى نشدان دعمها الجزئي ، اقتصادياً وسياسياً . (ووضع الحكومات الرجعية في بروسيا والنمسا ، الخ ، مماثل) . وهذه ، إذن ، هي الأسس ، التي يجب أن يُستند اليها في كتابة التاريخ من جديد . ويحاول (شاتوبريان) جهده أن ينقح التاريخ الكلاسيكي لكي ينتقص تأريخياً من المثل العليا الثورية للفترة اليعاقبية والنابليونية . ويقدم هو ومؤرخون زائفون آخرون رجعيون صورة شعرية زائفة عن مجتمع العصور الوسطى الذي لم يجرِ تجاوزه ، والمتناسق . وهذا التفسير التاريخي للعصور الوسطى يحدد صورة الأيام الاقطاعية في الرواية الرومانتيكية في عهد عودة النظام الملكي .

وبالرغم من هذا المضمون الايديولوجي العاديّ للتأريخية الزائفة الشرعية ، فقد مارس تأثيراً قوياً إلى درجة مفرطة . فهو ، وإن كان مشوّهاً وكاذباً من غير شك ، إلا أنه مع ذلك تعبير ضروريٌ تاريخياً عن فترة التحول العظيمة التي تبدأ مع الثورة الفرنسية . ثم ان مرحلة التطور الجديدة التي تبدأ تماماً مع إعادة النظام الملكي ، تضطر المدافعين عن التقدم الانساني إلى أن يصنعوا لأنفسهم درعاً ايديولوجياً جديداً . وقد رأينا بأية قوة وجرأة قامت التنويرية بمقاتلة الشرعية التاريخية وإستمرار البقايا الإقطاعية . وبالمثل ، رأينا كيف أن شرعية ما بعد الثورة اعتبرت بالضبط الحفاظ عليها محتوى التاريخ . وكان على المدافعين عن التقدم بعد الثورة الفرنسية أن يتوصلوا بالضرورة إلى مفهوم يبرهن على **الضرورة التاريخية** لهذه الثورة ، وأن يقدموا الدليل على انها تؤلف قمة في تطور تأريخي طويل وتدريجي ، لا تقهقراً مفاجئاً في الوعي الانساني ، ولا « كارثة طبيعية » في التاريخ الانساني على غرار كوارث « كوفيا »(*) ، وعلى أن هذا كان الطريق الوحيد المفتوح أمام تطور الانسانية المستقبلي .

(*) جورج كوفيا ، ١٧٦٩ – ١٨٣٢ ، عالم طبيعي فرنسي (المترجم) .

إلا أن هذا يعني تغيراً في النظرة كبيراً في تفسير التقدم البشري بالمقارنة مع التنويرية . فلم يعد التطور يعتبر صراعاً لاتاريخياً في جوهره بين العقل الانساني واللاعقل الاقطاعي – الاستبدادي . ووفقاً للتفسير الجديد ، تتطور معقولية التقدم الاجتماعي تطوراً مطرداً من صراع القوى الاجتماعية الداخلي في التاريخ نفسه . ووفقاً لهذا التفسير ، فان التاريخ نفسه هو حامل ومحقق التقدم الانساني . وأهم شيء هنا المعرفة التاريخية المتزايدة بالدور الحاسم الذي يلعبه في التقدم البشري صراع الطبقات في التاريخ . وتركز الروح الجديدة في الكتابات التاريخية ، المرئية باجلى صورة في مؤرخي فترة إعادة النظام الملكي الفرنسيين المهمين ، على هذه المسألة بالضبط : على البرهنة تاريخياً كيف ان المجتمع البرجوازي الحديث نشأ عن الصراعات الطبقية بين النبلاء والبرجوازيين ، أي عن الصراعات الطبقية التي اندلعت طوال « العصور الوسطى الشعرية » كلها ، والتي كانت مرحلتها الحاسمة الأخيرة الثورة الفرنسية الكبرى . وتنتج هذه الأفكار المحاولة الأولى لتقسيم التاريخ عقلانياً إلى مراحل ، وهي محاولة لفهم الطبيعة التاريخية للحاضر وأصوله فهماً عقلانياً وعلمياً . وقد سبق أن أخذ (كوندورسيه) على عاتقه القيام بالمحاولة واسعة النطاق الأولى لمثل هذا التقسيم المرحلي ، وذلك في غمرة الثورة الفرنسية ، في عمله التاريخي – الفلسفي المهم . ويجري تطوير هذه الأفكار إلى حد أبعد ، وتوسع علمياً ، في فترة إعادة النظام الملكي . والحقيقة ، ففي مؤلفات الطوبائيين الكبار ، يتجاوز فعلاً تقسيم التأريخ إلى مراحل أفقَ المجتمع البرجوازي . وإذا كان هذا الانتقال ، أي هذه الخطوة المتجاوزة للرأسمالية ، يقتفي طرقاً خيالية ، فان أساسه الانتقادي – التاريخي يرتبط رغم ذلك – ولا سيما في حالة « فورييه » – بنقد مدمر لتناقضات المجتمع البرجوازي . وبقدر تعلق الأمر بـ (فورييه) ، فبالرغم من الطبيعة الخيالية لأفكاره عن الاشتراكية والطرق المؤدية اليها ، إلا إن صورة الرأسمالية تعرض بدرجة هائلة من الوضوح في جميع تناقضاتها

بحيث تبدو الطبيعة الانتقالية لهذا المجتمع أمامنا بشكل ملموس ومجسد .

إن هذه المرحلة الجديدة في الدفاع الايديولوجي عن التقدم الإنساني وجدت التعبير عنها فلسفياً عند هيجل . وكما سبق أن رأينا ، كانت المسألة التاريخية المركزية هي إظهار ضرورة الثورة الفرنسية ، والبرهنة على أن الثورة والتطور التاريخي ليسا متعارضين ، كما ذهب إلى ذلك المدافعون عن المدرسة الشرعيّة الأقطاعية . وتقدّم فلسفة هيجل الأساس الفلسفي لهذا المفهوم عن التاريخ . واكتشاف هيجل القانون الشامل لانتقال الكم إلى النوع هو ، منظوراً إليه تاريخياً ، منهج فلسفي للفكرة القائلة بأن الثورات تؤلف عناصر ضرورية وعضوية في التقدم ، وبأن التقدم الحقيقي ، بغير مثل « خط التقاء النسَب » هذا ، مستحيل في الواقع ، وشيء لا يمكن التفكير فيه فلسفياً .

وعلى هذا الأساس ، فان مفهوم التنويرية عن الانسان يُلغى فلسفياً ، ويحفظ ويرفع إلى مستوى أعلى (aufgehoben) . وقد كانت العقبة الكبرى أمام أي فهم للتاريخ تكمن في مفهوم التنويرية عن طبيعة الانسان غير القابلة للتغير . وهكذا ، كان أي تغير في مجرى التاريخ يعني ، في أقصى الحالات ، مجرد تغيّر في الأزياء و ، بصورة عامة ، مجرد التقلبات الأخلاقية لنفس الانسان . والفلسفة الهيجلية تجمع كل الاستنتاجات من التاريخيّة التقدمية الجديدة . وهي تعتبر الانسان نتاج نفسه ونتاج نشاطه في التاريخ . وحتّى إذا بدت هذه العملية التأريخية تقف ، مثالياً ، على رأسها ، وحتّى إذا جرت تعمية حامل هذه العملية وحول إلى « روح عالمي » ، فان هيجل يعتبر الروح العالمي هذا مجسداً لجدلية التطور التاريخي :

« هكذا يعارض الروح نفسه (اي في التاريخ : ج. ل.) وعليه أن يتغلب على نفسه، باعتبارها العقبة المعادية فعلاً لغايته بالذات: التقدم ... في الروح ... صراع صعب ، متواصل ضد نفسه . ان ما يرغب فيه الروح هو تحقيق فكرته هو ، إلا أنه يخفي هذه الفكرة

عن نفسه ، وهو فخور ومملوء بالاستمتاع الذاتي في هذا الاغتراب عن نفسه هو ... مع الشكل الروحي فان الأمر مختلف (عما هو في الطبيعة : ج. ل.) ، فهنا – يحدث التغير لا على السطح فقط ، وإنما في الفكرة . ان الفكرة نفسها هي التي يجري تصحيحها » .

إنّ هيجل يعطي هنا وصفاً ملائماً – ومن المسلم به أنه بأسلوب مثالي وتجريدي – للتغير الايديولوجي الذي حدث في عصره . فقد تذبذب فكر المرحلة السابقة بشكل متناقض بين مفهوم مطابق للقانون جبريّ عن جميع الأحداث الاجتماعية ، وبين إفراط في تقدير إمكانات التدخل الواعي في التطور الاجتماعي . إلاّ ان المبادىء ، على جانبي التناقض معاً ، اعتُبرت « فوق التاريخية » ، أي نابعة من طبيعة « العقل » « الأبدية » . ومع ذلك ، يرى هيجل عملية في التاريخ ، عملية تدفعها ، من جهة ، قوى التاريخ الدافعة الداخلية ، وتمدّ هي ، من جهة أخرى ، نفوذها لتشمل جميع ظواهر الحياة الإنسانية ، بما فيها الفكر . وهو يرى إجمالي حياة الإنسانية عملية تاريخية كبيرة .

وهـ نشأت هناك ، بشكل تاريخي محسوس وفلسفي معاً ، حركة أو مبدأ إنساني جديد ، أي مفهوم عن التقدم جديد . وكانت هذه إنسانية أرادت الحفاظ على منجزات الثورة الفرنسية باعتبارها الأساس الخالد للتطور الإنساني المقبل ، واعتبرت الثورة الفرنسية (والثورات في التاريخ بأجمعها) عنصراً من عناصر التقدم الانساني لا غنىً عنه . وطبيعي أن هذا المبدأ الانساني التاريخي الجديد كان نفسه وليد عصره وعاجزاً عن تجاوز حدود ذلك العصر – باستثناء التجاوز بصورة خيالية – كما كان الأمر مع كبار الطوبائيين . ويجد الانسانيّون البرجوازيون ذوو الشأن من هذه الفترة أنفسهم في وضع متناقض : ففي الوقت الذي يدركون فيه ضرورة الثورات في الماضي ويرون فيها الأساس لكل ما هو عقلاني وجدير بالتثبيت في الوقت الحاضر ، فهم يفسرون التطور

المستقبلي بصيغة تقدم سلمي من الآن فصاعداً استناداً إلى هذه المنجزات . وكما يوضح (م. ليفشيتز) على نحو صائب جداً في مقالته عن علم الجمال عند هيغل ، هم يسعون وراء الأشياء الايجابية في النظام العالمي الجديد الذي خلقته الثورة الفرنسية ، ولا يعتبرون أية ثورة جديدة ضرورية لتحقيق هذه الأشياء الايجابية بشكل نهائي .

إن مفهوم الفترة الثقافية والفنية العظيمة الأخيرة في الانسانية البرجوازية هذا ، لا علاقة له البتة بالتبرير العقيم والضحل للرأسمالية ، الذي يبدأ في وقت لاحق (وفي الوقت ذاته إلى حدٍ ما) . إنه مفهوم قائم على تحقيق ، أمينٍ كل الأمانة ، في جميع تناقضات التقدم ، وعلى فضحها . وما من نقد للحاضر سينكص عنه . وحتى إذا لم يستطع أن يتجاوز الأفق الروحيّ لعصره تجاوزاً واعياً ، فأن الإحساس بتناقضات وضعه التأريخي هو ذاته ، ذلك الاحساس المبهض باستمرار ، يضفي مسحة كآبةٍ داكنة على كامل المفهوم التاريخيّ . وهذا الشعور بأن المرء يمرّ بربيعٍ للانسانيّة قصير وأخير ، وفكري لا سبيل إلى استرجاعه ــ على العكس من المفهوم الفلسفي والتاريخي الواعي الذي ينادي بالتقدم المستمر والسلميّ ــ يكشف عن نفسه عند كبار ممثلي هذه الفترة بأساليب مختلفة جداً ، تساوقاً مع الطابع غير الواعي لهذا الشعور . ومع ذلك ، وللسبب نفسه ، نرى اللهجة العاطفية مماثلةً جداً . ولنتأمل نظرية غوته القديمة عن « نكران الذات » ، و « بومة مينرڤا » لهيجل ، التي لا تطير إلاّ عند الغسق ، وشعور بلزاك بالدينونة الكونية ... الخ . وقد كانت ثورة ١٨٤٨ هي التي وضعت لأول مرة أمام بقايا ممثلي هذا العصر الخيار بين الاعتراف بالمنظور الذي تتمسك به الفترة الجديدة في التطور الانساني وتأكيدها ، حتى إذا كان ذلك مع إنقسام روحي مأساوي ، كما هو الأمر مع (هاينه) ، أو الإنحدار إلى موقع المدافعين عن الرأسمالية المنهارة ، كما أوضح ذلك ماركس على نحو انتقادي بعد ثورة ١٨٤٨ مباشرة ، وذلك بالنسبة لشخصيات مهمة من أمثال (غويزوت) و (كارلايل) .

٢ - السِّير وولْتر سْكوت .

هكذا كان الأساس التاريخي الذي نشأت عليه رواية السير وولتر سكوت التاريخية . إلا أن على المرء ألا يفكر أبداً في هذه العلاقة من ناحية « تاريخ الروح » المثالي (Geisteschichte) . ففي الأخير ، لا بد لنا من أن نعثر على افتراضات ذكية لنرى الطرق الملتوية التي وجدت بها الأفكار الهيجلية ، مثلاً ، سبيلها إلى سكوت ؛ ولسوف يُكتشف كاتب منسيّ ما ، احتوى المصدر المشترك لتأريخية سكوت وتاريخية هيجل . ومن المؤكد أن سكوت لم يكن له أي علم بفلسفة هيجل ، وأنه لو كان قد مرّ بها فلربما لم يكن ليفهم منها كلمة واحدة . والواقع أن المفهوم التاريخي الجديد لمؤرخي عودة الملكية الكبار يسجل ظهوره في فترة تلي أعمال سكوت ، وان بعض معاضله متأثرة بها . ولم يعد التقصي الفلسفي — الفيلولوجي الشائع « للتأثيرات » الفردية أكثر فائدة لكتابة التاريخ من التقصي الفيلولوجي القديم لتأثيرات الكتاب الأفراد في بعضهم الآخر . وبالنسبة لسكوت ، بصورة خاصة ، فقد كان الشائع الاستشهاد بقائمة طويلة من كتاب من الدرجة الثانية والدرجة الثالثة (رادكلف ... الخ) ، ممن كان يُفترض بأنهم طلائع أدبية مهمة لأدبه . وكل هذه القائمة لا تقرّبنا شعرةً واحدة من فهم ما كان **جديداً** في فن سكوت ، أي في روايته التاريخية .

لقد حاولنا أن نطرح الخطوط العريضة للاطار العام لتلك التحولات الاقتصادية والسياسية التي وقعت في جميع أنحاء أوربا نتيجةً للثورة الفرنسية .

وفي الملاحظات السابقة ، قدمنا باختصار مخططاً للآثار الايديولوجية لهذه الثورة . وهذه الأحداث ، أي تحول وجود الناس ووعيهم في جميع أنحاء أوربا ، تؤلف الأساس الاقتصادي والايديولوجي لرواية سكوت التاريخية ولا تقدم الأدلة السيريّة على الأمثلة الفردية التي مكّنت سكوت من أن يصبح عالماً بهذه الاتجاهات أية أهمية إلى التاريخ الفعلي لنشوء الرواية التاريخية . ويصح العكس ، ذلك أن سكوت يعد من أولئك الكتّاب الكبار الذين يتجلى عمقهم بصورة رئيسة في أعمالهم ، وهو عمق غالباً ما لا يفهمونه هم أنفسهم ، لأنه نبع من تمكنٍ واقعي حقاً من مادتهم ، على الضد من آرائهم وانحيازاتهم الشخصية .

إنّ رواية سكوت التاريخية هي الاستمرار المباشر لرواية القرن الثامن عشر الواقعية الاجتماعية . وتكشف دراسات سكوت عن كتّاب القرن الثامن عشر ، وهي إجمالاً ليست عميقة جداً من الناحية النظرية ، عن معرفة واسعة ودراسة مفصلة لهذا الأدب . إلاّ أن أعماله ، بالمقارنة مع أعمالهم ، ترمز إلى شيء جديد كلياً . وقد اعترف معاصروه الكبار بهذه الصفة الجديدة . فيكتب (بوشكن) عنه قائلاً :

> ان تأثير وولتر سكوت يمكن أن يُحس في كل جانب من جوانب أدب عصره . وقد كونت مدرسة المؤرخين الفرنسيين الجديدة نفسها تحت تأثير الروائي الاسكتلندي . وقد أراهم مصادر جديدة كلياً كانت قد بقيت حتى ذلك الوقت مجهولة رغم وجود دراما شكسبير وغوته التاريخية ...

ويؤكد (بلزاك) ، في نقده رواية « **دَيْر برام** » التي كتبها (ستندال) السمات الفنية الجديدة التي أدخلتها رواية سكوت في الأدب الملحمي : التحديد الواسع للأخلاق والظروف التي لازمت الأحداث ، الطابع الدرامي للحركة والدور الجديد والمهم للحوار في الرواية ، وهذه سمة وثيقة الصلة بالسمة السابقة.

وليس من باب الصدف أن نشأ هذا النمط الجديد من الرواية في انجلترا . وقد سبق أن ذكرنا ، في معالجة أدب القرن الثامن عشر ، سمات واقعية مهمة في الرواية الانجليزية في هذه الفترة ، ووصفناها بأنها نتائج ملازمة لطابع تطور انجلترا ما قبل الثورة في ذلك الوقت ، على النقيض مما كان في فرنسا وألمانيا . والآن ، ففي فترة تكتسح (مؤقتاً) فيها أوربا بأكملها ، بما فيها طبقاتها ومنظروها الثوريون ، بايديولوجية ما بعد الثورة ، لا بدّ لهذه السمات في انجلترا من أن تظهر ببروز يتجاوز الحد الاعتيادي . والسبب هو أن انجلترا أصبحت الآن مرة أخرى الأرض النموذج للتطور بالنسبة لأكثرية المنظرين في القارة الأوربية ، وإن كان ذلك ، بطبيعة الحال ، بمعنى مختلف عما هو عليه الحال في القرن الثامن عشر . ثم إن حقيقة أنّ الحريات البرجوازية كانت قد تحققت فعلاً قدمت مثلاً لمنوّري القارة . والآن ، وفي أعين منظري التقدم التاريخيين ، تبدو انجلترا المثل الكلاسيكي للتطور التاريخي بالمعنى الذي يريدون . وكان واقع أنّ انجلترا قد خاضت ثورتها البرجوازية في القرن السابع عشر ومرت منذ ذلك الوقت فصاعداً بتطورٍ سلمي متصاعد ، استمر عبر القرون ، استناداً إلى منجزات الثورة ، قد أظهر انجلترا بمظهر المثل النموذج والعملي للأسلوب الجديد في التفسير التاريخي . وبالمثل ، قدمت « الثورة المجيدة » عام ١٦٨٨ نفسها ، على نحو محتوم ، بوصفها مثلاً أعلى للمنظرين البرجوازيين الذين كانوا يكافحون عودة النظام الملكي باسم التقدم .

ومن جهة أخرى ، على اية حال ، حُمل كتّاب مخلصون ، ممن كانوا يراقبون باهتمام بالغ حقائق التقدم الإجتماعي الواقعية ، من امثال سكوت ، على أن يعتبروا التطور السلمي هذا سلمياً فقط باعتباره المثل الأعلى لأي مفهوم تاريخي ، أي فقط من وجهة نظر عامة لفلسفة تأريخ ما . والطابع العضوي للتطور الإنجليزي نتيجة مؤلفة من عناصر صراعات طبقية مستمرة وانتهائها في انتفاضات كبيرة أو صغيرة ، ناجحة أو فاشلة . وايقظت

التحولات السياسية والإجتماعية الهائلة في العقود الماضية في إنجلترا ، ايضاً الشعور بالتاريخ ، أي العلم بالتطور التاريخي .

إن الاستقرار النسبي في التطور الإنجليزي خلال هذه الفترة العاصفة ، بالمقارنة مع استقرار بقية القارة الأوربية ، مكنّ من تحويل هذا الحس التاريخي المستيقظ حديثاً تحويلاً فنياً إلى شكل ملحمي واسع وموضوعي . وتزداد هذه الموضوعية بروزاً بأتجاه سكوت المحافظ . فوجهة نظره إلى العالم تربطه أوثق ارتباط بتلك الاجزاء من المجتمع التي كانت قد دفعت بها الثورة الصناعية ونمو الرأسمالية السريع إلى الخراب . وسكوت لا ينتمي إلى أولئك المتقدّين حماسة لهذا التطور ، ولا إلى متهميه المتألمين الغاضبين . إنه يحاول ان يعثر على « طريق وسط » لنفسه بين الطرفين المتحاربين ، بسبر غور كامل التطور الإنجليزي تاريخياً . وهو يجد في التاريخ الانجليزي العزاء ، حيث كانت اعنف تقلبات الصراع الطبقي تهدأ في النهاية دائماً وتتحول إلى « طريق وسط » مجيد . وهكذا ، فمن صراع السكسونيين والنورمانيين نشأت هناك الامة الانجليزية ، وهي ليست بسكسونية ولا نورمانية . وفي الوقت نفسه ، ادت « حروب الوردات » الدموية إلى قيام عهد آل (تيودور) الشهير ، ولا سيما عهد الملكة اليزابيث . وذابت في إنجلترا المعاصرة اخيراً تلك الصراعات الطبقية ، التي برزت في ثورة (كروموبل) ، بعد فترة طويلة من الشك والحرب الاهلية ، على يد « الثورة المجيدة » وما اعقبها .

وهكذا ، يعطي مفهوم التاريخ الإنجليزي في روايات سكوت منظوراً (وان لم يكن واضحاً) للتطور المستقبلي ، بمفهوم مؤلفها . وليس صعباً ان نرى ان هذا المنظور يظهر صلة بارزة بـ « الايجابية » المذعنة للواقع ، التي لمسناها عند المفكرين والعلماء والكتاب الكبار من هذه الفترة في القارة الأوربية . وسكوت يرقى إلى مصاف أولئك (المحافظين) المخلصين في إنجلترا عصره ، الذين لا يبرّئون أي شيء في تطور الرأسمالية ، والذين لا

يرون بوضوح فحسب ، بل يتعاطفون بعمق أيضاً مع شقاء الناس المستمر الذي يجلبه انهيار إنجلترا القديمة في اعقابه ، إلا انهم ، في ذات الوقت ، وبالضبط بسبب نزعتهم المحافظة ، لا يبدون أي معارضة عنيفة لسيماء التطور الجديد الذي يرفضون التسليم به . وسكوت نادراً ما يتحدث عن الحاضر . وهو لا يثير مسائل إنجلترا المعاصرة الإجتماعية في رواياته ، أي الصراع الطبقي بين البرجوازية والبروليتاريا الذي كان آخذاً بالاشتداد يومذاك . وبقدر قدرته على الإجابة على هذه الاسئلة لنفسه ، فهو يفعل ذلك بالاسلوب غير المباشر القائم على تجسيد أهم مراحل تاريخ إنجلترا برمته في كتاباته .

ومن المفارقة أن عظمة سكوت ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنزعته المحافظة ، الضيقة في معظم الاحيان . فهو ينشد « الطريق الوسط » بين الطرق المتطرفة ، ويسعى ليعرض بشكل فني الواقع التاريخي لطريقه بتصويره الازمات الكبرى في التاريخ الإنجليزي . ويجد هذا الاتجاه الأساس تعبيراً مباشراً في الطريقة التي يبني بها حبكته ويختار شخصيته المركزية . « والبطل » في أية رواية من روايات سكوت هو دائماً سيّد إنجليزي أقل من البارز ، أي متوسط . فهو يملك بصورة عامة درجة معينة من الذكاء العملي ، وان لم يكن بارزاً ، وشيئاً من الثبات الأخلاقي والاحتشام ، الذي يرتفع حتى إلى القدرة على التضحية بالذات ، الا انه لن يتطور ابداً إلى عاطفة انسانية كاسحة ، ولن يكون ذلك التفاني المملوء بالانتشاء لقضية عظيمة . وليس آل (ويفيرلي) و (مورتن) و(أوزبالديستن) وامثالهم هم وحدهم مصيبون ، محتشمون ، وممثلون متوسطون للارستقراطية الصغيرة الانكليزية من هذا النوع ، بل إن (ايفانهو) ، فارس العصور الوسطى « الرومانتيكي » هو من هذا النوع ايضاً .

وفي انتقادات تالية ، انتقد اختيار البطل هذا انتقاداً شديداً ، وذلك من جانب (تين) مثلاً . وقد رأى هنا هؤلاء النقاد اللاحقون دليلاً على مستوى سكوت العادي كفنان . ولكن العكس هو الصحيح تماماً . فبناؤه رواياته

حول « بطل وسط أو عادي » ولائق فقط ، وليس بطولياً أبداً ، أوضح دليل على مواهب سكوت الملحمية الخارقة والثورية ، رغم ان تحيزاته الشخصية ، المحافظة – الارستوقراطية الصغيرة لعبت ولا شك ، من وجهة نظر نفسية سيرية ، دوراً مهماً في اختيار هؤلاء الابطال .

إن ما يجري التعبير عنه هنا هو ، قبل كل شيء ، نبذ للرومانتيكية ، واخضاع لها ، وتطوير أعلى في التقاليد الأدبية الواقعية للحركة التنويرية انسجاماً مع الاوضاع الجديدة . و « البطل الملهم » باعتباره شكلاً من معارضة واقع الرأسمالية الناشئة المهين والهدام ، يفرض حضوره حتى في كتابات كتاب تقدميين سياسياً وايديولوجياً ، اعتبروا في معظم الاحيان ، وان لم يكن ذلك بحق ، رومانتيكيين . وهذا النمط من البطل ، ولا سيما كما يظهر في شعر (بايرون) ، هو التعبير الادبي عن الشذوذ الإجتماعي ووفرة افضل وأنزه المواهب الانسانية في هذه الفترة من النثر ، وهو احتجاج شعري على هيمنة هذا النثر . الا أن الاقرار بالجذور الإجتماعية أو حتى الضرورة التاريخية لهذا الاحتجاج وتبريره شيء ، وجعله شيئاً ذا صفة شعرية – ذاتية مطلقة شيء آخر . واستناداً إلى هذا الأساس الاخير ، يكون أي تصوير موضوعي ضرباً من المستحيل . وقد تغلب الكتاب الواقعيون الكبار في فترة لاحقة نسبياً ، ممن صوروا هذا النمط ، من امثال بوشكين أو ستيندال ، على البايرونية بأسلوب يختلف عن سكوت وبشكل أعلى . وقد فسروا مشكلة شذوذ هذا النمط بطريقة اجتماعية – تاريخية ، موضوعية – ملحمية : أي ، انهم نظروا إلى الحاضر من الناحية التاريخية ، وكشفوا عن جميع العوامل الإجتماعية الحاسمة الخاصة بتراجيديا (أو تراجيديا – كوميديا) هذا الإحتجاج . ولا يذهب انتقاد سكوت ورفضه هذا النمط إلى مثل هذا العمق . واعترافه ، وبالاحرى احساسه ، بشذوذ هذا النمط ينطوي على نتيجة هي ابعاده عن مجال التصوير التاريخي . ويحاول سكوت ان يصور صراعات التاريخ وعداءاته عن طريق شخوص يمثلون دائماً ، في نفسياتهم ومصائرهم ،

الاتجاهات الإجتماعية والقوى التاريخية . ويوسع سكوت هذا الأسلوب في المعالجة ايضاً ليشمل به عمليات تخفيض الافراد طبقياً ، ناظراً إليهم دائماً اجتماعياً وليس فردياً . وتفهمه مشاكل الحاضر ليس على درجة من العمق تكفي ليصور بها مشكلة التخفيض الطبقي كما هي مؤثرة في الحاضر . ولذلك فهو يتجنب هذا الموضوع ويحتفظ في تصويراته بالموضوعية التاريخية العظيمة التي يتصف بها الكاتب الملحمي الحقيقي .

ولهذا السبب وحده ، إذن ، من الخطأ تماماً ان يعتبر سكوت كاتباً رومانتيكياً ، ما لم يرد المرء ان يمد مفهوم الرومانتيكية بحيث يحتضن كل الآداب العظيمة في الثلث الأول من القرن التاسع عشر . الاّ ان ملامح الرومانتيكية ، بالمعنى الدقيق والضيق ، سوف تصبح عندئذ غير واضحة . ولهذه الحقيقة أهمية كبيرة اذا أردنا ان نفهم سكوت . وذلك لأن المادة التاريخية لموضوع رواياته وثيقة الصلة بالرومانتيكية بمعناها الضيق . الاّ أننا سنبين فيما بعد تفصيلاً بأن تفسير سكوت لهذا الموضوع يتعارض كلياً مع تفسير الرومانتيكيين ، كما هو أسلوبه في التصوير . ولهذا التعارض تعبيره المباشر الأول في تركيب رواياته ــ حيث يكون البطل العادي ، غير المثير ، الشخصية الرئيسة .

وطبيعي أن ضيق الفكر المحافظ لدى سكوت يتبدى هنا أيضاً . وقد سبق أن اعترض على ضيق الفكر الانجليزي هذا بلزاك ، المعجب به ووارثه الكبير . فهو يقول ، مثلاً ، إن جميع بطلات سكوت ، مع استثناءات قليلة جداً ، يمثلن نفس النمط من المرأة الانجليزية السليمة والاعتيادية من ناحية الضيق الفكري ؛ ولا مجال في هذه الروايات للتراجيديات والكوميدات المثيرة والمعقدة في الحب والزواج . وبلزاك صائب في انتقاده ؛ وينطبق هذا على ما هو أبعد بكثير في الجو الجنسي الذي يشدد عليه . فسكوت لا يهيمن على الديالكتيك النفسي العميق والرائع للبطل، الذي يميز رواية الفترة العظيمة

الأخيرة من التطور البرجوازيّ . ولا يصل في الحقيقة إلى الذرى التي بلغتها الرواية البرجوازية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، على يد (روسو) و(شادرلوس دي لاكلوس) و « آلام فرتر » لغوته . كما ان وارثيه العظيمين في الرواية التاريخية ، بوشكين و (مانزوني) ، تجاوزاه إلى حد بعيد بهذا الصدد ، وذلك بعمق وشعرية تصوير الشخصيات الروائية . إلاّ أن التغيّر الذي يحدثه سكوت في تاريخ الأدب العالمي مستقل عن هذا التحدد في أفقه الانساني والشعري . وتكمن عظمة سكوت في قدرته على إعطاء الأنماط التاريخية – الاجتماعية تجسيداً إنسانياً حياً . ولم تكن الظروف الانسانية المألوفة ، التي تصبح فيها الاتجاهات التاريخية العظيمة ملموسة ، قد صورت من قبل بمثل هذه الدرجة الفائقة من الروعة والصراحة والإبداع . وقبل كل ذلك ، لم يكن هذا النوع من التصوير قد وضع بشكلٍ واعٍ في القلب من تمثيل الواقع .

ان هذا ينطبق على أبطال سكوت العاديين أيضاً . فهم لا يجارون في تصويرهم السمات المحتشمة والجذابة ، وضيقة الأفق أيضاً ، عند « الطبقة الوسطى » الانجليزية . وبوصفهم شخصيات أساسية ، فهم يقدمون أداة كاملة لطريقة سكوت في عرض كليّة مراحل انتقالية من التأريخ معينة . وكانت هذه العلاقة قد ادركها بأقصى الوضوح الناقد الروسي الكبير (بيلينيسكي) . فهو يسلّم بأن أكثرية شخوصه الثانويين هم أكثر إثارة للاهتمام ، بوصفهم كائنات انسانية ، من البطل الرئيسي العاديّ ، ومع ذلك فهو يدافع عن سكوت بشده :

« ان هذا في الحقيقة يجب أن يكون الحال في عمل ذي طبيعة ملحمية ، حيث تقوم الشخصية الرئيسة بمجرد دور محور مركزي خارجي تنمو حوله الأحداث ، وحيث تستطيع أن تبرز نفسها بمجرد صفات انسانية عامة تكسب تعاطفنا الانساني ؛ لأن بطل الملحمة هو

الحياة ذاتها وليس الفرد . وفي الملحمة ، يكون الفرد ، إذا جاز التعبير ، خاضعاً للحدث ؛ ويغطي الحدث على الشخصية الانسانية بضخامته واهميته ، صارفاً انتباهنا عنه بما تنطوي عليه صوره من اثارةٍ للاهتمام وتنوعٍ وتعدد » .

إنّ (بيلينيسكي) لعلى صواب في تأكيده الطابع الملحمي الصرف في روايات سكوت . ففي كامل تأريخ الرواية ، قلما توجد أية أعمال أخرى – ولربما كان هذا باستثناء (كوبر) و (تولستوي) – تقترب كل هذا الاقتراب من طابع الملحمة القديمة . وهذا ، كما سنرى ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة موضوع سكوت التاريخي . وهو مرتبط ليس باهتمامه بالتاريخ بحد ذاته ، بل بالطبيعة الخاصة لموضوعاته التاريخية ، وباختياره تلك الفترات وتلك المراتب من المجتمع التي تجسد النشاط الذاتي الملحمي القديم للانسان ، المحتوى المباشر الملحمي القديم للحياة الاجتماعية ، وعفويتها العامة . وهذا هو ما يجعل من سكوت مصوراً ملحمياً كبيراً لـ « عصر الأبطال » ، العصر الذي تنمو فيه ومنه الملحمة الحقيقية ، بالمعنى الذي يذهب اليه (ڤيكو) و (هيغل) . وكما سنبين تفصيلاً في ما بعد ، يرتبط هذا الطابع الملحمي حقاً في موضوع سكوت وأسلوب تصويره إرتباطاً وثيقاً بالطابع الشعبي في فنه .

إلا أن أعمال سكوت ليست بحال من الأحوال محاولات عصرية لاضفاء حياة جديدة على الملحمة القديمة بشكل مصطنع ، بل روايات واقعية وأصيلة . وحتى إذا كانت موضوعاته مشتقة في معظم الأحيان من « عصر الأبطال » ، من طفولة الجنس البشري ، فروح كتابته هي مع ذلك روح نضج الانسان ، أي عصر « النثر » المنتصر . ويجب توكيد هذا الفرق حتى إذا كان ذلك فقط لأنه وثيق الصلة بكتابة روايات سكوت ، بمفهوم « بطل » هذه الروايات . وبطل رواية سكوت بهذا المعنى نموذج تماماً لهذا النوع الأدبي ، كما كان (آخيل) و (اوديسيوس) نموذجاً للملحمة الحقيقية . وأبطال الملحمة هم ،

كما يقول هيغل ، « مجموع أفراد يركزون بشكل رائع داخلهم ما هو عدا ذلك موزع في الطابع القومي ، وفي هذا يبقون شخوصاً انسانيين ، عظاماً وأحراراً ونبلاء » . وبهذا « يكسب هؤلاء الشخوص الحق في أن يوضعوا في القمة ، وأن يروا الحدث الرئيس متعلقاً بأشخاصهم كأفراد » . والشخصيات الرئيسة في روايات سكوت هي أيضاً شخوص نموذجيون من الناحية القومية ، ولكن بمعنى الشخوص المحتشمين والمتوسطين ، وليس المبرّزين والشاملين . والأخيرة هم الأبطال القوميون لوجهة نظر شعرية في الحياة ، أما الأولون فهم أبطال وجهة نظر نثرية .

ومن اليسير أن نرى كيف أن مفاهيم البطل المتضاربة هذه تنبع من المتطلبات الجوهرية للملحمة والرواية . فآخيل ليس الشخصية المركزية للملحمة من حيث الكتابة فقط ، بل هو فعلاً الشمس التي تدور حولها الكواكب . أما أبطال سكوت ، بوصفهم الشخصيات المركزية في الرواية ، فلهم وظيفة معاكسة لهذه الوظيفة كلياً . إن مهمتهم إنما هي وضع الجوانب المتضادة على صلة ببعضها الآخر ، تلك الجوانب التي يملأ صراعها الرواية ، والتي يعبر تصادمها فنياً عن أزمة كبيرة في المجتمع . وعن طريق الحبكة ، التي يقف هذا البطل في المركز منها ، يجري السعي وراء أرض محايدة ويعثر عليها ، حيث يمكن ، إستناداً إليها ، إدخال القوى الاجتماعية المتطرفة المتضادة في علاقة إنسانية مع بعضها الآخر .

إن [illegible]اعية سكوت البسيطة ، ولكنها الرائعة التي لا تنضب ، هي بهذا الصدد لا تحظى ، بصورة عامة ، ولا سيما اليوم ، الا بتقييم ضئيل جداً ، بالرغم من أن غوته وبلزاك وبوشكين اعترفوا بهذه العظمة اعترافاً واضحاً . وسكوت يطرح في رواياته الأزمات الكبرى للحياة التاريخية . وعليه ، فان القوى الاجتماعية المتعادية ، الجانحة إلى تدمير بعضها بعضاً ، تتصادم في كل مكان . ولما كان أولئك الذين يقودون هذه القوى المتحاربة هم دائماً أنصار

متحمسون لأطرافهم المعنية ، فهناك خطر من أن يصبح صراعهم مجرد صورة خارجية للتدمير المتبادل ، عاجزة عن إثارة التعاطف والحماسة الانسانية لدى القارىء . وهنا تأتي الأهمية التركيبية للبطل العادي أو المتوسط . فسكوت يختار دائماً شخصيات رئيسة له ، عبر الصفات والمصائر ، ممن يدخلون علاقات انسانية مع كلا المعسكرين . والمصائر المناسبة لمثل هذا البطل العادي ، الذي لا ينحاز بحماسة إلى أي من المعسكرين المتحاربين في أزمة عصره الكبيرة ، يمكن أن تقدم صلة من هذا النوع بغير قسر التركيب . ولنأخذ المثال المعروف الأفضل . فان (ويفيرلي) سيد من الريف الانجليزي ، وينحدر من عائلة مؤيدة لآل (ستيوارت) ، إلا أنها لا تفعل شيئاً أكثر من التعاطف بأسلوب غير مؤثر سياسياً . وأثناء إقامته في اسكتلندا بوصفه ضابطاً انجليزياً ، يدخل (ويفيرلي) ، نتيجة صداقات شخصية وأشراكٍ غرامية ، معسكر أنصار آل ستيوارت المتمردين . ونتيجة لعلاقات عائلته القديمة والطبيعة غير الأكيدة لمشاركته في الانتفاضة ، التي تسمح له بالقتال بشجاعة ، ولكن لا ليصبح نصيراً متعصباً ، فان علاقاته مع آل (هانوفر) تبقى مستمرة . وبهذا الشكل ، تخلق مصائر (ويفيرلي) حبكة لا تعطينا مجرد صورة ذرائعية للصراع على كلا الجانبين ، بل تقربنا ، إنسانياً ، إلى الممثلين المهمين لكل طرف .

ان أسلوب التأليف هذا ليس حصيلة « بحث عن الشكل » أو « مهارة » مخترعة بشيء من الابداع ، بل ينبع بالأحرى من جوانب القوة ومن المحدوديات التي تنطوي عليها شخصية سكوت الأدبية . وقبل كل شيء ، فأن مفهوم سكوت عن التاريخ الانجليزي هو ، كما رأينا ، مفهوم « طريق وسط » يؤكد نفسه عبر صراع الأضداد . وتمثل الشخصيات المركزية من نمط (ويفيرلي) بالنسبة لسكوت الثبات القديم في التطور الانجليزي وسط أصعب الأزمات . وثانياً ، إن سكوت ، الواقعي الكبير ، يدرك ، على أية حال، بأن ما من حربٍ أهلية في التأريخ كانت على درجة من العنف بحيث تحوّل كامل السكان ، بلا استثناء ، إلى أنصار متعصبين لهذا أو ذاك من المعسكرين

المتخاصمين . وقد وقفت أقسام كبيرة من الناس دائماً بين المعسكرات بعواطف متقلبة ، مرة مع هذا الطرف وأخرى مع ذاك . وقد لعبت هذه العواطف المتقلبة في معظم الأحيان دوراً حاسماً في ناتج الأزمة الفعلي . واضافةً إلى هذا ، فلا تزال حياة الأمة اليومية سائرة وسط أقسى حربٍ أهلية . ولا بدّ لها أن تستمر بالمعنى الاقتصادي الصرف ، لأنها إن لم تفعل ذلك تضورت الأمة جوعاً وهلكت . إلا أنها تسير أيضاً في كل جانب آخر ، وهذا الاستمرار في الحياة اليومية أساس مهم لاستمرار التطور الثقافي . وطبيعي أن استمرار الحياة اليومية لا يعني بالتأكيد بأن حياة وفكرة وتجربة أولئك الذين هم ليسو جماهير شعبية مشاركة، أو ليسو جماهيرشعبية مشاركة بحماسة ، يمكن ان تبقى دون أن تمسها الأزمة التاريخية . فالاستمرارية هي دائماً نمو، تطور آخر، في ذات الوقت. و «أبطال منتصف الطريق» عند سكوت يمثلون أيضاً هذا الجانب من الحياة الشعبية والتطور التاريخي .

بيد أن نتائج أخرى ومهمة جداً تنجم عن هذا الأسلوب في التأليف . فمثلاً ، أن ما يبدو موهماً للتناقض بالنسبة للقارىء المنحاز نتيجة التقاليد الحالية للرواية التاريخية ، ولكنه حقيقي ، هو أن قدرة سكوت التي لا تضاهى في إعادة خلق شخصيات التاريخ الكبيرة كان مردّها بالضبط هذا الجانب من كتابته . وفي عمل سكوت الذي استغرق كامل حياته ، نلتقي أهم الشخصيات في التاريخ الانجليزي بل حتى الفرنسي : (ريتشارد قلب الأسد) ، (لويس الحادي عشر) ، (اليزابيث) ، (ميري ستيوارت) ، (كروموبل) ... الخ . وكل هذه الشخصيات تظهر عند سكوت بعظمتها التاريخية الفعلية . ومع ذلك فليس سكوت مدفوعاً بشعور بعبادة البطل المزخرفة بصورة رومانتيكية على غرار (كارلايل) . وفي رأيه ، ان الشخصية التاريخية العظيمة هي ممثل حركة مهمة ذات مغزى تضم أقساماً من السكان كبيرة . وهو عظيم لأن عاطفته الشخصية وهدفه الشخصي يتوافقان مع هذه الحركة التاريخية العظيمة ، لأنه

يركّز داخله جوانبها الايجابية والسلبية ، لأنه يعطي هذه النضالات الشعبية تعبيرها الأوضح ، ولأنه حامل رايتها في السراء والضراء .

ولهذا السبب ، لا يُظهر أبداً سكوت تطور مثل هذه الشخصية . وبدلاً من ذلك ، فهو يقدم الينا دائماً الشخصية كاملة . إنها كاملة ، ولكنها ليست بغير أقصى درجة من الأعداد المتأني . وهذا الاعداد هو ، على أية حال ، ليس شخصياً ونفسياً ، بل هو موضوعي ، اجتماعي – تاريخي . وبكلمة أخرى ، فأن سكوت ، بكشفه عن الظروف الفعلية للحياة ، والأزمة النامية الفعلية في حياة الناس ، يصور جميع مشاكل الحياة الشعبية التي تؤدي إلى الأزمة التاريخية التي مثّلها . وحين يكون قد خلق منا مشاركين في هذه الأزمة متعاطفين ومتفهمين ، وحين نفهم على وجه الدقة الأسباب التي قامت الأزمة بها ، والأسباب التي أدت إلى إنقسام الأمة إلى معسكرين ، وحين نكون قد رأينا موقف مختلف أقسام السكان تجاه هذه الأزمة ، حينئذ فقط يدخل البطل التاريخي الكبير مسرح الرواية . واذن ، فقد يكون ، بل الحقيقة يجب أن يكون ، كاملاً بمعنىً نفسي حين يظهر أمامنا ، لأنه يظهر لينجز مهمته التاريخية في الأزمة . إلاّ أن القارىء لا يملك أي انطباع عن أيّ شيء كامل بشكل صارم ، لأن الصراعات الاجتماعية المأخوذة بشكل واسع ، والتي تسبق ظهور البطل ، تبين كيف ان بطلاً كهذا بالضبط ، في وقت كهذا تماماً ، كان يجب أن ينشأ لكي يحل مثل هذه المشاكل بالضبط .

إن سكوت ، بطبيعة الحال ، يستخدم هذا الأسلوب في التصوير ، ليس فقط بالنسبة للشخصيات الممثلة الموثوق بنسبها تأريخياً والمعروفة . بل على العكس . ففي أهم روايات سكوت يلعب هذا الدور الرئيسي أشخاص مجهولون تأريخياً ، أو أشخاص شبه تأريخيين ، أو غير تاريخيين إطلاقاً . ولنتذكر (فيتش ايان فوهر) في رواية « **ويفيرلي** » و (بيرلي) في رواية « **الفنائية المزمنة** » ، و (سيدرك) و (روبن هود) في رواية « **ايفانهو** » ،

و (روب روي) ... وهلم جراً . وهؤلاء هم ، أيضاً ، شخصيات تاريخية مهمة ، خلقت وفقاً لذات المبادىء الفنية التي خلقت بموجبها الشخصيات التاريخية المألوفة . والحقيقة ، فان الطابع الشعبي لفن سكوت التاريخي يكشف عن نفسه في كون هذه الشخصيات القائدة ، الملتحمة بحياة الناس التحاماً مباشراً ، هي ، بصورة عامة ، أكثر إثارةً للاحترام والإعجاب من شخصيات التاريخ المركزية المعروفة .

ولكن ما هي العلاقة بين قدرة سكوت على تصوير العظمة التاريخية لشخصية مهمة والدور التركيبي الثانوي الذي تلعبه الأخيرة ؟ إن بلزاك فهم هذا السرّ في تأليف سكوت . فقد قال إن روايات سكوت تسير نحو الأبطال الكبار بنفس الطريقة التي قام بها التأريخ عندما استلزم ظهورهم . وعليه ، يعيش القارىء تجربة التكوّن التاريخي للشخصيات التاريخية المهمة ، وإنها لمهمة الكاتب ، من ذلك الوقت فصاعداً ، أن يترك أفعالهم تجعلهم يظهرون بمظهر الممثلين الفعليين لهذه الأزمات التاريخية .

وهكذا يترك سكوت شخصياته المهمة تنمو من وجود العصر ، فهو لا يفسر العصر اطلاقاً من موقع ممثليه الكبار ، كما يفعل عباد البطل الرومانتيكيون . ولهذا لا يستطيعون أن يكونوا أبداً شخصيات الحدث المركزية . والسبب هو أن وجود العصر لا يمكن أن يظهر إلا كصورة واسعة ومتعددة الجوانب ، إذا ما صوِّرت حياة الناس اليومية ، وافراح وأحزان ، وأزمات وتشوشات الكائنات الانسانية الاعتيادية . والشخصية الرئيسة الهامة ، التي تجسد حركة تاريخية ، تفعل هذا بالضرورة عند مستوى معين من التجريد . وسكوت ، باظهاره أولاً طابع الحياة الشعبية المعقد والضمني ، يخلق هذا الوجود الذي يترتب على الشخصية الرئيسة عندئذ ان تعممه وتركزه في فعل تاريخي .

ان اسلوب سكوت في التأليف يظهر هنا شبهاً بفلسفة التاريخ عند هيغل مهماً جداً . فبالنسبة لهيغل ، ايضاً ، ينشأ « الفرد التاريخي العالمي » استناداً إلى

القاعدة العريضة لعالم « افراد الصيانة » . و « افراد الصيانة » هو تعبير هيغل الشامل عن الناس في « المجتمع المدني » ، إنه يصف التوالد الذاتي غير المنقطع عبر نشاط هؤلاء الافراد . وتتألف هذه القاعدة بالنشاط الشخصي ، الخاص ، والاناني للكائنات البشرية الفردية . وفي هذا النشاط وعبره ، يؤكد العام اجتماعياً نفسه . وفي هذا النشاط تكشف « صيانة الحياة الاخلاقية » عن نفسها . الا ان هيغل لا يفكر فقط في المجتمع بمعنى التوالد الذاتي هذا بوصفه شيئاً راكداً ؛ بل ان المجتمع يقف ايضاً وسط تيار التاريخ . وهنا فأن الجديد يعارض القديم بشكل عدائي ، وان التغير « يسير يداً بيد مع اندثار وهدم وتحطيم طريقة الواقع السابقة » . وهناك تقع صدامات تاريخية كبيرة ، وفي الوقت الذي يكون فيه « الافراد التاريخيون العالميون » حملة التقدم التاريخي الواعين (أو « الروح » وفقاً لهيغل) ، فهم لا يكونون فيها كذلك إلا بمعنى اعطائهم وعياً وتوجيهاً واضحاً لحركة موجودة فعلاً في المجتمع . ومن الضروري تأكيد هذا الجانب من المفهوم الهيغلي للتاريخ ، لان هذا هو المكان الذي يبرز فيه بشدة التناقض مع البطل الرومانتيكي – بالرغم من مثالية هيغل ومبالغته في تقييم دور « الافراد التاريخيين العالميين » . ووفقاً لهيغل ، تكون وظيفة الفرد التاريخي العالمي هي افهام الناس بما يريدون . ويقول هيغل : « إنه الروح الخفي الذي يطرق باب الحاضر ، الا أنه خفي ، وبلا وجود معاصر ، ويرغب في الخروج ، حيث لا يكون العالم المعاصر بالنسبة له سوى قشرة تحوي لباباً مختلفاً عن القديم » .

ان عبقرية سكوت التاريخية الفذة تظهر نفسها في الصفات المميزة الفردية التي يسبغها على شخصياته الرئيسة بحيث يركزون في انفسهم فعلاً الجوانب البارزة من الحركة المعنية ، الايجابية والسلبية . ويجري عند سكوت التمييز بين التضامن الاجتماعي والتاريخي بين القائد والمقود ببراعة فائقة . فتعصب (بيرلي) البطولي ، الجسور ، وحيد الهدف ، يمثل الذروة الانسانية لدى البيوريتانيين

الاسكتلنديين المتمردين زمن عودة حكم آل ستيوارت الملكي ، وذلك تماماً كما يمثل المزيج الغريب المغامر لدى (فيتش ايان فوهر) ، المؤلف من الاخلاق الصقلية الفرنسية والبطرياركية العشيرية ، الجانب الرجعي من محاولات عودة آل ستيوارت بعد « الثورة المجيدة » التي شملت على نحوٍ ملتزٍ أقساماً متخلفة من الشعب الأسكتلندي .

إن هذا التفاعل الوثيق ، أي الوحدة العميقة ، بين الممثلين التاريخيين لحركةٍ شعبية وبين الحركة ذاتها ، يبرزه من حيث التركيب تكثيف الاحداث وضغطها الدرامي . وهنا يجب ثانيةً أن يُحمى شكل القصة الكلاسيكي من المواقف المغرضة الحديثة . والاعتقاد السائد اليوم ان الملحمة ، بسبب تصويرها على نحو اكثف واوسع مما تفعل الدراما ، فهي إذن مجرد امتداد لجميع احداث فترة ما وتعاقبها شبه الزمني وتجاورها ، الأمر الذي لا بد ان يؤلف الطابع الجوهري للفن الملحمي . ومع ذلك فليس هذا هو الحال حتى عند (هوميروس). ولنتأمل تركيب أو كتابة (**الالياذة**) . فالقصيدة تبدأ بموقف غاية في الدرامية ، وهو الصدام بين (آخيل) و (اغاممنون) . والقصة الفعلية تتألف فقط من تلك الاحداث التي هي نتيجة هذا الصراع المباشرة ، أي الاحداث الممتدة حتى موت (هكتور) . وقد اعترف حتى علم الجمال الكلاسيكي بوجود مبدأ كتابيٍ واعٍ هنا . ومع نشوء الرواية الاجتماعية العصرية اصبح هذا التكثيف أكثر ضرورة . والسبب ان العلاقات المتبادلة بين نفسية الناس وظروف حياتهم الاقتصادية والمعنوية قد أصبحت على درجة من التعقد بحيث تحتاج إلى تصوير واسع جداً لهذه الظروف والتفاعلات ، إذا ما أريد أن يظهر الناس ثمرةً أو إبنَ عصرهم الملموس ظهوراً واضحاً . وليس من باب الصدفة أن اتجه وعي سكوت التأريخي المتنامي نحو هذا النوع من الشكل . ولكي يوقظ العصور البعيدة ، المتلاشية ، ولكي يمكّننا من أن نعيش عبرها مرةً أخرى ، فقد

كان لزاماً عليه أن يصور هذا التفاعل المحسوس بين الانسان وبيئته الاجتماعية بأوسع طريقة . وتضمين الرواية هذا العنصر الدرامي ، وتركيز الأحداث ، والمغزى الكبير في الحوار ، أي البدء المباشر بادراك الأطراف المتعارضة المتصادمة في الحوار ، كل هذا يرتبط إرتباطاً وثيقاً بمحاولة تصوير الواقع التاريخي كما كان فعلاً ، وبذلك يمكن أن يكون في ذات الوقت حقيقياً من الناحية الانسانية وأهلاً ليعايشه مرةً أخرى القارىء من عصرٍ لاحق . فالمسألة هي مسألة تركيز الوصف أو التصوير . والمُخَرْبشون هم وحدهم الذين أدعوا (ويستمرون في الادعاء) بأن وصف الناس والأحداث التأريخي يعني تكديس السمات المفردة ، المميزة تأريخياً .

إنّ سكوت لم يقلل من أهمية عناصر هذا النوع الرائعة ، الوصفية . والحقيقة فقد استخدمها إلى درجة كبيرة بحيث رأى النقاد السطحيون هنا جوهر فنه . إلا أن وصف الزمان والمكان تاريخياً ، أي الـ « هنا » والـ « آن » التاريخيين ، هو شيء أعمق من ذلك بكثير عند سكوت . فهو يعني ، بالنسبة له ، أن أزمات معينة في المصائر الشخصية لعدد من الكائنات البشرية تتزامن وتتحابك ضمن الأطار الحاسم لأزمةٍ تاريخيةٍ ما . ولهذا السبب بالذات ، لا نرى أسلوبه في الوصف تجريدياً اطلاقاً ، بل يسير انقسام الأمة إلى أطراف متحاربةٍ عبر مركزِ أوثقِ العلاقات الإنسانية . ويجابه الآباء والأبناء ، العشاقَ والمعشوقون ، الأصدقاء القدامى ... الخ ، بعضهم بعضاً بوصفهم خصوماً ، أو تحمل حتمية هذا التجابه التصادمَ عميقاً إلى داخل حياتهم الشخصية . إنه دائماً مصير تعانيه مجموعات من الناس متصل بعضها بالآخر ومشترك معه ، وهو ليس إطلاقاً مسألة كارثة واحدة ، بل مسألة سلسلة من الكوارث ، حيث يلد خلٌ الواحدة منها صراعاً جديداً . وهكذا يتطلب الادراك العميق للعامل التاريخي في الحياة البشرية تركيزاً دراميا للاطار الملحميّ .

لقد ألف كتّاب القرن الثامن عشر بطريقة أكثر تهلهلاً إلى درجة كبيرة .

وقد كانوا قادرين على القيام بذلك لأنهم سلموا باخلاق عصرهم ، واستطاعوا أن يفترضوا بأن لهم تأثيراً مباشراً وواضحاً في قرائهم . ولكن لا تَنْسَ بأنّ هذا ينطبق على التركيب العام للكتابة وليس على الأسلوب الذي تصور به اللحظات والأحداث الفردية . كما علم هؤلاء الكتاب حق العلم بأن ما كان مهماً هو ليس كمال الوصف – أي تعداد مقومات شيء ما أو تعاقب أحداث تؤلف حياة شخص ما – بل وضع العوامل المحددة الاجتماعية والانسانية الأساسية . ويُنظر إلى رواية « **فيلهيلم مايستير** » لغوته على نحو أقل دراميةً بكثير مما ينظر إلى روايات سكوت أو بلزاك التي أتت بعدها . إلاّ أن الأحداث الفردية في هذه القصة الطويلة تظهر اتجاهاً قاطعاً نحو التكثيف . وعلاقة « **فيلهيلم مايستير** » بمسرح « سيرلو » ، مثلاً ، تتركز كلياً تقريباً حول مشكلة انتاج « هاملت » . وعند غوته ، أيضاً ، لا وجود لمسألة الوصف الكامل للمسرح ، ولا مسألة تسلسل الأحداث الكامل في المسرح .

وهكذا ، ليس تركيز الأحداث وتكثيفها عند سكوت ابتداعاً جذرياً بأي حال من الأحوال . إنه مجرد تلخيص خاص وتوسيع لأهم المبادىء الفنية للفترة السابقة من التطور . ولكنه يرمز إلى نقطة تحول في تاريخ الرواية لأن سكوت انجز هذا التوسع في نقطة تحول تاريخية كبيرة ، انسجاماً مع احتياجات العصر الفعلية . والسبب هو أن الرواية التاريخية تجابه الكاتب باغراء قوي بشكل خاص ليحاول وينتج وحدةً كاملة بصورة موسعة . والفكرة القائلة أن هذا الكمال وحده يستطيع أن يضمن الأمانة التاريخية مقنعة جداً . إلا أنه ضلال لفت اليه الانتباه بشدة بلزاك ، بصورة خاصة ، في أعماله النقدية . فهو يقول في مراجعة رواية « ليو » التاريخية المنسيّة كلياً لمؤلفها (**لاتوش**) :

ان كامل الرواية يتألف من ٢٠٠ صفحة يُعالج عليها ٢٠٠ حدث . ولا شيء يكشف عن عجز المؤلف أكثر من تكديس الوقائع ... إن الموهبة تزدهر حيثما تصور الأسباب التي تنتج الوقائع ،

في أسرار القلب الانساني ، الذي يهمل المؤرخون ميوله . ان شخوص الرواية يرغمون على أن يكونوا أكثر عقلانية من الشخوص التاريخيين. الاولون يجب أن تنفخ فيهم الحياة ، أما الأخيرون فقد عاشوا فعلاً . ولا يتطلب وجود الاخيرين أي برهان ، مهما تكن عليه تصرفاتهم من شذوذ ، بينما يتطلب وجود الأولين اتفاقاً عاماً .

واضح أنه كلما كانت نائية فترة تاريخية ما وظروف حياة ممثلها ، كان لا بد للتمثيل أن يُعنى بوضع هذه الظروف أمامنا بشكل مجسد ؛ وهكذا لا ينبغي لنا أن نعتبر السايكولوجية والأخلاقية الخاصتين الناشئتين عنها شذوذاً تاريخياً ، بل يجب أن تُعاشا مجدداً بوصفهما مرحلة في تطور الجنس البشريّ تعنينا و تثيرنا .

إذن ، إن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة ، بل الايقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي . وأنه لقانون في التصوير الأدبيّ الذي يبدو أولاً متناقضاً ، ومن ثم واضحاً تماماً ، وهو أنه للكشف عن دوافع السلوك الاجتماعية والانسانية هذه ، تكون الأحداث غير المهمة ظاهرياً ، أي العلاقات الصغرى (من الخارج) ، أكثر ملاءمة من سلسلة أحداث التاريخ العالمي المهمة الكبرى . وقد امتدح بلزاك بحماسة ، في نقده رواية ستندال ، « **شادرلوس دي لاكلوس** » ، عبقرية المؤلف لأنه أخذ على عاتقه تقديم صورة رائعة عن حياة البلاط ضمن إطار دولة صغيرة ايطالية . ويبين بلزاك كيف أنه تتضح بجلاء ، في صراعات بلاط بارما الصغيرة ، كل التناقضات الاجتماعية والروحية التي وقعت ، مثلاً ، في الصراعات الكبيرة حول (مازارين) و (ريشيليو) . وفي رأي بلزاك ، يمكن تصوير هذه الصراعات على نحو أفضل بهذه الطريقة ، لأن مضمون

المؤامرات السياسي في پارما يمكن مسحه بسهولة بأكمله ، ويمكن أن يترجم مباشرة إلى فعل ، ولأن انعكاساته الروحية الانسانية يمكن أن يكشف عنها بطريقة واضحة صريحة ، بينما يخلق عرض المشاكل السياسية الكبرى التي ألفت جوهر المؤامرات حول مازارين و ريشيليو ركوداً في الرواية ثقيلاً .

ويطبق بلزاك رأيه هذا على أصغر التفاصيل القائمة في معالجة التاريخ الملحمية . فهو ينتقد ، من بين ما ينتقد من روايات أخرى ، رواية بقلم (اوجين سوي) تعالج التمرد في جبال (سيفين) في حكم لويس الرابع عشر . وكان (سوي) قد اعطى وصفاً واسعاً لكامل الحملة من قتال إلى قتال بأسلوب فني حديث . وينتقد بلزاك هذا العمل باقصى ما لديه من قوة . فهو يقول :

> يستحيل على الأدب أن يتجاوز حداً معيناً في رسم حقائق الحرب . إن وصف جبال (سيفين) ، والسهول الموجودة بينها ، وامتداد أقليم لانغ ويدوك المنبسط ، ومناورات الجنود التي تغطي كامل المنطقة — ان هذا شيء كان وولتر سكوت وكوبر يشعران بأنه خارج قدراتهما . انهما لم يحاولا قط حملة في مؤلفاتهما ، بل اقتصرا على مناوشات صغيرة ، كاشفين عبرها عن روح الجماهير المتنازعة . وحتى هذه المناوشات الصغيرة التي أخذا على عاتقهما وصفها تطلبت استعداداً مطولاً جداً في مؤلفاتهما .

كما ينطبق هنا وصف بلزاك لطابع سكوت المكثف ، وصورة كوبر للتاريخ ، على التطور اللاحق للرواية التاريخية في عمل شرّاحها الكلاسيكيين الكبار .

وهكذا فمن الخطأ الاعتقاد بأن تولستوي ، مثلاً ، رسم فعلاً الحروب النابوليونية بالتفصيل . إنّ ما يفعله هو أنه ، بين الحين والآخر ، يأخذ حدثاً من الحرب له أهمية ومغزى خاص للتطور الأنسانيّ لشخوصه الرئيسين . وتكمن عبقرية تولستوي ، بوصفه روائياً تاريخياً ، في قدرته على اختيار

وتصوير هذه الأحداث بحيث يكتسب كامل مزاج الجيش الروسي ، ومن خلاله الشعب الروسي ، تعبيراً حياً . وحين يحاول معالجة مشاكل الحرب السياسية والستراتيجية الشاملة ، ومثال ذلك في وصفه نابليون ، فهو يستسلم لدُفقات تأريخية – فلسفية . وهو يفعل هذا ليس فقط لأنه يُسيء فهم نابليون تأريخياً ، بل لاسبابٍ أدبية أيضاً . فقد كان تولستوي كاتباً أعظم بكثير مما يستطيع تقديم بديلٍ أدبيٍّ . وحيثما كانت مادته تقصر عن إمكان تجسيدها فنياً ، فقد كان يتخلى جذرياً عن وسائل التعبير الأدبية ويحاول الهيمنة على موضوعه بوسائل فكرية . وهو بعمله هذا يقدم برهاناً عملياً على صحة تحليل بلزاك لرواية سكوت ونقده لـ (سوي) .

إذن ، يترتب على الرواية التاريخية أن تثبت بوسائل فنيّة بأن الظروف والشخوص التاريخية وجدت بكذا وكذا طريقة بالضبط . وما سُمّي عند سكوت بشكل مصطنع جداً « صحة أو أصالة اللون المحلي » هو في الحقيقة الفعلية هذا الاثبات أو العرض للواقع التاريخي . إنه تصوير الأساس الحي الواسع للأحداث التاريخية في تشابكها وتعقدها ، وفي تفاعلها المتعدد الوجوه مع الأفراد الفاعلين . والفرق بين الأفراد « المحافظين » و « التاريخيين العالميين » يعبر عنه بهذه العلاقة الحية بأساس الأحداث الوجودي . فالأولون يعانون أصغر التقلبات في هذا الأساس باعتبارها الاضطرابات المباشرة في حياتهم الفردية ، بينما يكثف الأخيرون السمات الرئيسة للأحداث في دوافع لتصرفاتهم بالذات وللتأثير في تصرفات الجماهير وقيادتها . وكلما كان « الأفراد المحافظون» أكثر التصاقاً بالأساس ، كانوا أقل ملاءمةً للقيادة التاريخية ، وكانت هذه الاضطرابات أكثر ظهوراً بشكل واضحٍ وحيٍّ في حياتهم اليومية ، في استجاباتهم المباشرة ، العاطفية . ومن الواضح أن هذه الاستجابات يمكن أن تصبح بسهولة أحادية الجانب ، بل حتى زائفة . إلاّ ان أية صورة تاريخية شاملة تعتمد على تفاعل غنيٍّ ومتدرجٍ بين مستويات من الاستجابة مختلفة

تجاه أي اضطراب مهم في الحياة . إن عليها ان تكشف فنياً عن **العلاقة** بين ردّ فعل الجماهير العفوي والوعي التاريخي للشخصيات القائدة .

إن لهذه العلاقات أهمية حاسمة في فهم التاريخ . فمن الصفات المميزة للقادة السياسيين الشعبيين حقاً هو فهمهم ، الحساس بشكل غير اعتيادي ، لردود الفعل العفوية هذه . وتبرز عبقريتهم في السرعة النادرة التي يستطيعون بها أن يدركوا في ردود فعل صغيرة وضئيلة الشأن جداً تغيراً في المزاج ، في الشعب أو في طبقة ما ، وأن يعمموا العلاقة بين هذا المزاج ومجرى الأحداث الموضوعي . وتؤلف هذه القدرة على الادراك والتعميم أساس ما يدعوه القادة عادة بـ « التعلم من الجماهير » . ويصف لينين في كراسه « **هل سيحتفظ البلاشفة بسلطة الدولة ؟** » مثلاً مفيداً جداً على هذا التفاعل . فبعد إخماد انتفاضة تموز التي قامت بها بروليتاريا بتروغراد عام ١٩١٧ ، يضطر لينين إلى العيش سراً مع عائلة عامل في الضواحي . وهو يصف تهيئة وجبة الظهر . « الزوجة تأتي بالخبز . ويقول الزوج : انظروا إلى هذا الخبز الرائع . انهم لا يجرؤون على اعطائنا الآن خبزاً رديئاً . لقد كدنا أن ننسى أنه يوجد خبز جيد يمكن الحصول عليه في بتروغراد » . ويضيف لينين :

> لقد كنت مندهشاً لهذا التقدير الطبقي لأيام تموز . كانت أفكاري تدور حول مغزى الأحداث السياسي ... وبوصفي شخصاً لم يكن قد عرف الحاجة اطلاقاً ، فأنا لم أفكر بالخبز أبداً ... ان الفكر يتبع طريقاً معقداً ومتشابكاً على نحو غير مألوف ليصل ، عبر تحليل سياسيّ ، إلى ما هو في الأساس من كل شيء ، أي النضال الطبقي من أجل الخبز .

هنا نستطيع أن نرى تفاعلاً مجسداً تجسيداً رائعاً . فالعامل البيتروغرادي تصدر عنه ردود فعل ، بوعي طبقي تلقائي ، تجاه أحداث أيام تموز . ولينين يتعلم من ردود الفعل هذه بأعظم حساسية ويستغلها في سرعة ودقة ملحوظتين

في توطيد وإثبات ونشر المنظور السياسي الصحيح .

وسيكون من الخطأ تاريخياً ، طبعاً ، لو صوّرت تفاعلات من هذا النوع في روايات تعالج القرون الوسطى ، أو القرنين السابع عشر أو الثامن عشر . وهذا إلى أن هذه التفاعلات تتجاوز إلى حد بعيد أفق مؤسسي الرواية التاريخية الكلاسيكيين . وإضافة إلى هذا ، لم يكن المقصود من هذا المثل إلا تصوير التركيب العام للتفاعل . ولكن بالرغم من أن جميع أبطال سكوت أدوا أدوارهم بـ « وعي زائف » ، فليس هذا خطة أو نظاماً ، لا في محتواه ولا في نفسيته . والفرق ، من حيث المحتوى التاريخي والنفسيّة معاً ، بين العفويّة اللصيقة بالحياة والقدرة على التعميم ، الذي يوجد بغض النظر عن الحاجات المباشرة لكسب الرزق ، يجري في صميم التاريخ . وانها لمهمة الروائي التاريخي أن يصور هذا التفاعل المحسوس ، انسجاماً مع الظروف المحسوسة والتاريخية للعصر الذي يمثله ، بأغنى ما يمكن . وهذه هي إحدى أقوى مظاهر القوة عند سكوت .

إن الغنى زاهي الألوان والمتنوع في عالم سكوت التاريخي هو نتيجة كثرة هذه التفاعلات بين الأفراد ووحدة الوجود الاجتماعي الذي يؤكد هذا الغنى . ومشكلة التأليف أو التركيب التي سبق أن بحثناها ، أي واقع أن الشخصيات التاريخية الكبيرة ، وقادة الطبقات والأحزاب المتحاربة ، هم مجرد شخوص ثانويين في القصة ، تتخذ الآن مظهراً جديداً . وسكوت لا يحاول أن يؤسلب هذه الشخصيات ، ولا أن ينصبها على قاعدة تمثال رومانتيكية . إنّه يصورها بوصفها كائنات بشرية لها فضائلها وجوانب ضعفها ، وصفاتها الحسنة والسيئة . ومع ذلك فهي لا تخلق أبداً انطباعاً تافهاً . فهي ، بالرغم من كل جوانب ضعفها ، تظهر مهيبة من الناحية التاريخية . والسبب الرئيس في ذلك هو ، طبعاً ، فهم سكوت العميق لخصوصية الفترات التاريخية المختلفة . إلا أن واقع كونه قادراً على الجمع بين العظمة التاريخية والسمات الانسانية الأصيلة بهذا

الشكل يعتمد على طريقة الكتابة .

ان الشخصية التاريخية الكبيرة ، بوصفها شخصاً روائياً ثانوياً ، قادرة على أن تعيش نفسها في الخارج بشكل كامل بوصفها كائناً انسانياً ، وعلى أن تعرض بحرية كل صفاتها الرائعة والتافهة . ومع ذلك ، فمكانتها في الحدث هي على نحو لا تستطيع معه إلا أن تتصرف وتعبر عن نفسها في مواقع ذات أهمية تاريخية . انها تنجز هنا تعبيراً عن شخصها متعدد الجوانب وكاملاً ، ولكن ليس إلاّ بقدر ما هي مرتبطة باحداث التاريخ الكبيرة . ويقول (أوتو لودوفيغ) عن شخصية (روب روي) عند سكوت قولاً على جانب كبير من الادراك :

> إنه يستطيع أن يبدو بالغ الأهمية ، لأننا لا نتعقب حياته خطوة فخطوة ؛ إننا نراه فقط في اللحظات التي يكون فيها **مهماً** ؛ إنه يباغتنا بقدرته الكلية ، وهو لا يكشف عن نفسه إلا في أكثر المواقف أهمية .

إن هذه الملاحظات لا تقتصر على وصف أسلوب الكتابة عند سكوت وصفاً صحيحاً ، بل تشير أيضاً إلى قوانين التصوير العامة : أي إلى طريقة عرض الأشخاص المهمين . وهنا توجد فروق بين الملحمة والرواية . فالطابع الوطني الشامل للمواضيع الرئيسة في الملحمة ، والعلاقة بين الفرد والأمة في عصر الأبطال ، يستلزمان ان تحتل الشخصية الأهم الموقع المركزي ، بينما هي في الرواية التاريخية شخص ثانوي بالضرورة .

إلا أن اختيار الموقف، الذي لاحظه أوتو لودوفيغ ،حيث لا تظهر الشخصية القائدة إلا في لحظات مهمة ، ينطبق أيضاً ، بعد إجراء التغييرات الضرورية ، على الملحمة . وقد أدرك هذا (هولدبرلين) بصواب وعمق ، في حالة (آخيل) . فهو يقول :

> كثيراً ما تساءل المرء لماذا يكاد هوميروس ، الذي أراد قبل

كل شيء أن يغني غضب آخيل ، ألا يسمح له بالظهور ...الخ ... إنه لم يرد أن يدنس الشباب الالهي في الاضطراب خارج طروادة . ان المثال الأعلى يجب ألا يظهر عادياً . وهو لم يستطع حقاً أن يغنيه بشكل أكثر روعة ورقة من سحبه إلى المؤخرة ... ، بحيث ان كل خسارة لليونانيين من اليوم الذي يفتقد فيه الفذ من الجيش تعيد إلى الذاكرة تفوقه على كامل المجموعة المتألفة من السادة والخدم ، أما اللحظات النادرة التي يسمح الشاعر فيها له بالظهور أمامنا فتبرز بجلاء أكثر بغيابه .

وليس صعباً جداً إدراك العوامل المشتركة هنا . فحيث يتوجب على الفن القصصي كله ان يعالج التفاصيل الصغيرة ، بل حتى التافهة ، للحياة ، فهو لا يستطيع أن يسمح للبطل بأن يبرز شخصياً في المقدمة دائماً ، لأن هذا سيعني الهبوط به إلى المستوى العام للحياة المصوَّرة ؛ ولا يمكن عندئذ الا لأسلبة مقحمة أن تحدث المسافة المرغوب فيها والضرورية بينه وبين الشخوص الآخرين . إلا أن هذا الضرب من الأسلبة يناقض الطبيعة الواقعية للملحمة ، التي تسعى دائماً وراء خلق انطباع الحياة كما هي في العادة ، **بوصفها كلاً** . وهذه بالضبط أحد المفاتن العديدة التي تضمر أبداً في الملاحم الهوميروسية ، بينما تكون ما تسمى بالملحمة الأدبية ، التي تؤسلب بشكل ثابت تقريباً المسافة بين البطل والعالم المحيط به ، رافعة من الشخصية المركزية رفعاً مصطنعاً ، عديمة الحياة ، ومنمقة وعاطفية ، بشكل خاص . وعند هوميروس ، تمتلك شخصية مثل (آخيل) باستمرار ذات الطبيعية والبساطة الانسانية التي تمتلكها أية شخصية أخرى . فهوميروس يرفعها من محيطها بوسيلة ملحمية أصيلة ، وسيلة هي في ذات الوقت فنية وصادقة مع الطبيعة : إنه يخلق مواقف يظهر فيها المهم ، إذا صح التعبير ، « طوعاً » ، مواقف يخطو فيها البطل خطواً طبيعياً ، « طوعاً » ، نحو قاعدة ما بمقابلته مع غيابه هو بالذات .

إن جميع هذه الوظائف الملحمية العامة متوافرة عند سكوت ، أيضاً . ولكن علاقة « الفرد التاريخي العالمي » بالعالم الذي يعمل فيه ، هي ، كما رأينا ، مختلفة جداً في الرواية التأريخية . والسمات المهمة هنا هي ليست المظاهر العليا لنظام عالميّ ثابت من حيث جوهره (بقدر ما كان الأمر متعلقاً بالأدب) ، بل ، بالعكس ، هو التشديد الجذري للاتجاهات الاجتماعية في أزمة تاريخية معينة . وإلى هذا ، تصوّر الرواية التاريخية عالماً اجتماعياً أكثر تميزاً من الملحمة القديمة . ومع الانقسامات الطبقية المتزايدة والتعارضات الطبقية ، يتخذ أهميةً مختلفةً جداً الدور التمثيلي لـ « فرد التاريخي العالمي » ، الذي يكثّف السمات الأهم لمجتمعٍ ما .

إن العداءات في الملاحم القديمة هي عداءات قومية في معظمها . فالخصوم القوميون الكبار ، ومثالهم آخيل وهكتور ، يمثلون من الناحية الاجتماعية ، وبالتالي من الناحية الأخلاقية ، أنظمة متشابهة جداً : فمجال تصرفاتهم الأخلاقي هو ذاته تقريباً : وبالنسبة لاحدهم ، تكون الافتراضات الانسانية وراء تصرفات الآخر واضحة بشكل كافٍ ، وهلم جراً . وكل هذا مختلف جداً في عالم الرواية التاريخية . وهنا يكون « الفرد التاريخي العالمي » ، حتى إذا نُظر إليه اجتماعياً ، **طرفاً** ، أي ممثلاً عن **واحدة** من الطبقات والمراتب المتصارعة المتعددة . بيد أنّ عليه ، إذا أراد اداء وظيفته بوصفها الذروة التي يُتَوَّج بها عالم فني كهذا ، أن يجعل أيضاً ، وبطريقة معقدة جداً وغير مباشرة جداً ، شيئاً منظوراً من السمات التقدمية العامة لكامل المجتمع ، لكامل العصر . وهذه الشروط المسبقة المعقدة لدوره التمثيلي مصوّرة عند سكوت عن طريق فترة ما قبل التاريخ تلك الواسعة التي تشير في كل مكان إلى حضوره ؛ والحاجة إلى هذه الفترة ستكفي وحدها لتجعل منه شخصية ثانوية بالمعنى السابق شرحه .

هذه إذن مرةً أخرى ، كما استنتج القارىء مسبقاً ولا شك من الملاحظات السابقة ، ليست مسألة حيلة فنية ذكية من جانب سكوت ، بل مسألة التعبير

الفني ، بالمعنى الكتابي ، عن موقفه التاريخي من الحياة . فاعجابه بشخصيات التاريخ الكبيرة ، بوصفها عوامل حاسمة في العملية التاريخية ، يقوده إلى هذا الأسلوب في الكتابة . وبتجديده قوانين الشعر الملحمي القديمة في طريقته الأصلية ، يكتشف سكوت الوسيلة المممكنة الوحيدة التي تتمكن بها الرواية التاريخية من عكس الواقع التاريخي عكساً كافياً، بدون تخليد شخصيات التاريخ المهمة بشكل رومانتيكي أو جرّها إلى مستوى التوافه السايكولوجية الخاصة . وهكذا يضفي سكوت طابعاً انسانياً على أبطاله ، في الوقت الذي يتجنب فيه ما يسميه هيجل بنفسية الخادم الخصوصي ، أي التحليل المفصل للخصوصيات الصغيرة الانسانية التي ليست لها أية علاقة بالرسالة التاريخية للشخص المعنيّ .

إلاّ أن هذه الطريقة في الكتابة هي ، ولا شك ، لا تعني بأن شخصيات سكوت التاريخية ليست مُفَرَّدة أو مضفى عليها الطابع الفرديّ إلى أصغر خصوصياتها الانسانية . إنها ليست اطلاقاً مجرد ممثلي حركات تأريخية، أفكار... الخ . ويكْمن فنّ سكوت العظيم بالضبط في تفريد أبطاله التأريخيين بطريقة تُدخل بها سمات فردية محضة معينة للشخصية ، خاصة بها تماماً ، في علاقة معقدة جداً ، حية جداً ، مع العصر الذي يعيشون فيه ، مع الحركة التي يمثلونها ويسعون إلى قيادتها إلى الانتصار . ويمثل سكوت في آنٍ واحد الحاجة التاريخية لهذه الشخصية الفردية الخاصة والدور الفردي الذي تلعبه في التاريخ . وما ينجم عن هذه العلاقة الفريدة ليس مجرد ما اذا كان الصراع سينتهي بانتصارٍ أو اندحار ، بل كذلك الطابع الخاص ، التاريخي للانتصار أو الاندحار ، قيمته التاريخية الخاصة ، مادته الطبقية .

إن أحد الأعمال الفذة في التصوير في الأدب العالمي ، هو ، مثلاً ، الطريقة التي تكثّف بها (ماري ستيوارت) جميع السمات التي تحكم منذ البدء بالفشل على انقلابها وهروبها . ولربما كان ظل هذه الصفات محسوساً مسبقاً في تركيب وسلوك أنصارها ، الذين يعدّون الانقلاب ، قبل فترة طويلة

من ابرازها هي إلى القارىء . إن سلوكها هي ، يضيف وعياً إلى هذا الشعور ، والهزيمة ذاتها ليست إلاّ تحقيق توقعٍ سبق أن جرى تشجيعه منذ فترة طويلة . وببراعة فائقة مماثلة ، ولكن بطريقة فنية مختلفة تماماً ، يصوّر سكوت تفوق الملك الفرنسي لويس الحادي عشر وديبلوماسيته المنتصرة . وفي البداية ، لا يبدو التناقض ، الاجتماعي والأنساني ، بين الملك وحاشيته ، وهو لما يزل اقطاعياً — فروسياً في معظمه ، إلا في مناوشات أولية صغيرة وقليلة . ومن ثم ، وفي كامل وسط مسار الرواية ، يتلاشى الملك من المسرح . فقد حمّل ، بذكاء ، البطل اللائق ، فروسي الأخلاق ، (كوينتين دروارد) ، بمهمة محفوفة بالمخاطر ، بل لا سبيل إلى حلها . ولا يظهر مرة أخرى إلاّ في النهاية ، في ما هو ، ظاهراً ، محنةٌ باعثةٌ على اليأس كلياً ، كأسير في معسكر دوق (برغندي) ، الأقطاعي — الفروسي ، والمغامر والغبي سياسياً ، حيث يستدر بمجرد استخدام عقله ومكره عدداً من المنافع بحيث لا يترك القارىء في أي شك من أنّ المبدأ الذي يدافع عنه قد انتصر ، رغم التعادل الذي تنتهي به الرواية . وهذه التفاعلات المعقدة ، والصريحة في ذات الوقت ، بين ممثلي طبقات مختلفة ، بين « أعلى » و « أدنى » المجتمع ، تخلق ذلك الجو الصادق بما لا يقاس ، والتأريخي ، الذي يوقظ ، عند كل رواية لسكوت ، فترةً ما مجدداً ؛ والذي يوقظ مرةً أخرى لا مجرد محتواها التأريخي — الاجتماعي ، بل سماتها الانسانية والعاطفية ، أرجها ونبرتها .

ان هذا الصدق في الجوّ التاريخي الذي نحن قادرون على أن نحياه مرةً أخرى عند سكوت يستند إلى الطابع الشعبيّ في فنه . وقد جُوبِهَ هذا الطابع الشعبي بجهلٍ أبّان الانحلال الأدبي والثقافي . فيزعم (تين) (*) ، وهو على خطأ مبين ، بأن فن سكوت أشاع مواقف اقطاعية . وقد تبنى هذه النظرية الزائفة كاملةً علم الاجتماع المبتذل ، ثم جرى توسيعها إلى أبعد من هذا ،

---

* ايبوليت ادولف تين ، ١٨٢٨ — ١٨٩٣ ، ناقد ومؤرخ فرنسي .

حيث كان الفرق الوحيد هو أن سكوت جرى تصوره الآن بوصفه لا شاعر العالم الاقطاعي ، بل شاعر التجار والمستعمرين الانجليز في مرحلة الأمبريالية الانجليزية . وهذه « النظريات » عن الرواية التاريخية – وقد أبتدعت لأقامة جدار صينيّ بين الماضي الكلاسيكي والحاضر وبالتالي لتنفي الطابع الاشتراكي لحضارتنا المعاصرة ، كما يقول تروتسكي – لا ترى في سكوت إلاّ شاعر التجار المستعمرين .

إن العكس بالضبط هو الصحيح . وقد أدرك هذا بوضوح معاصرو سكوت ووارثوه المهمون . فقد قالت عنه (جورج صاند) بصواب تام : « إنه شاعر الفلاحين ، والجنود ، والخارجين على القانون ، والحرفيين » . والسبب هو ، كما رأينا ، أن سكوت يصوّر تحولات التاريخ الكبيرة بوصفها تحولات الحياة الشعبية . وهو يبدأ دائماً بأن يبين كيف تؤثر التغيرات التاريخية المهمة في الحياة اليومية ، وتأثير التغيرات المادية والنفسية في الناس الذين تصدر عنهم مباشرة وبعنف ردود فعل تجاهها ، بغير فهم أسبابها . وبالانطلاق فقط من هذا الأساس ، يصوّر هو الحركات الايديولوجية والسياسية والأخلاقية التي تؤدي اليها هذه التغيرات بشكل حتمي . وعلى ذلك ، فأن الطابع الشعبي لفن سكوت لا يكمن في تصوير خاص بالطبقات المضطَهدة والمستغَلة . ان مثل هذا التصوير سيكون تفسيراً ضيقاً . وكأي كاتب شعبي كبير ، يهدف سكوت إلى تصوير مجموع الحياة القومية أو العامة في تفاعلها المعقد بين « الأعلى » و« الأدنى » . وينعكس طابعه الشعبي المؤثر في أن ذلك « الأعلى » يُنظر اليه بوصفه الأساس المادي والتفسير لما يحدث « تحت » .

وفي رواية « ايفانهو » يصور سكوت المشكلة المركزية في انجلترا القرون الوسطى ، أي التعارض بين السكسون والنورمان ، بهذه الطريقة . وهو يوضح بجلاء بأن هذا التعارض هو قبل كل شيء تعارض بين الأقنان السكسون والأسياد الاقطاعيين النورمان . إلا أنه ، وبأسلوب تأريخي حقيقي ، يذهب

إلى ما هو أبعد من هذا التعارض . فهو يعلم بأن قسماً من النبلاء السكسون ، لا يزال ، وإنْ كان مقيداً مادياً وأعزل من سلطته السياسية ، يمتلك إمتيازاته الارستوقراطية ، وأن هذا يوفر المركز الايديولوجيّ والسياسيّ لمقاومة السكسون القومية ضد النورمان . إلا أن سكوت ، بوصفه مصوراً عظيماً للحياة القومية ، التاريخية ، يرى ويبين بتجسيدٍ بارز كيف تغرق أقسام مهمة من النبلاء السكسون في لاأباليةٍ وتبلدٍ ، وكيف أن آخرين ينتظرون مرة أخرى مجرد فرصة للتوصل إلى حلٍ وسطٍ مع الأقسام الأكثر اعتدالاً من بين النبلاء النورمان الذين يمثلون (ريتشارد قلب الأسد) . وهكذا ، فحين يقول (بيلينسكي) بصواب تام إن ايفانهو ، بطل هذه الرواية وبالمثل أحد المتمسكين الارستوقراطيين بهذا الحل الوسط ، تحجبه الشخصيات الثانوية ، فأن لهذه المعضلة الشكلية في الرواية التاريخية محتوى تاريخياً – سياسياً وشعبياً واضحاً جداً . وذلك أنه بالرغم من ان إحدى الشخصيات التي تغطي على ايفانهو هو أبوه ، « سيدريك » ، النبيل السكسوني الشجاع الزاهد ، إلا أن أهم هذه الشخصيات هما قنّا الأخير ، « غورث » و « واميا » ، وقبل غيره قائد المقاومة المسلحة بوجه الحكم النورماني ، « روبن هود » . وبهذا الشكل ، يتكشف التفاعل بين « الأعلى » و « الأدنى » ، الذي يؤلف مجموع الحياة الشعبية ، في حقيقة أننا نجد البطولة الحقيقية التي تحسم بها العداءات التاريخية عن طريق القتال في « الأدنى » ، مع استثناءات قليلة ، بينما يُضْفى على الاتجاهات التاريخية في « الأعلى » تعبير أكثر تميزاً وتعميماً .

إن صورة الحياة الشعبية ترسم تماماً بذات الطريقة التي ترسم بها الروايات الأخرى . ومن المسلّم به أن (فيخ إيان فوهر) في رواية « **ويفيرلي** » هو البطل المأساوي ، الذي ينتهي ، بسبب اخلاصه لآل ستيوارت ، على المقصلة . ومع ذلك فنحن لا نجد البطولة الفعلية ، المثيرة انسانياً ، والخالية من المشاكل في هذه الشخصية المغامرة الغامضة ، بل بين مؤيديه في العشيرة الاسكتلندية .

ومن أعظم صور البطولة البسيطة ، الصامتة ، هي اقتراح (ايڤان دو) وهو من عشيرة (فيخ ايان ڤوهر) ، في المحاكمة حيث يحكم على كليهما بالموت ؛ إذ يقترح (ايڤان دو) ، الذي كانت المحكمة مستعدة للعفو عنه ، بأن يُعدم هو وعدد من أفراد آخرين من العشيرة مقابل اطلاق سراح رئيسهم .

وفي لمسات من هذا القبيل ، يظهر بوضوح بالغ مزج سكوت ما بين الروح الشعبية والصحة التاريخية . وتعني الصحة التاريخية بالنسبة له نوعية الحياة الداخلية ، المعنويات ، البطولة ، القدرة على التضحية ، الثبات ...الخ ، تلك الصفات الخاصة بعصر معين ، وهذا هو الشيء المهم ، الخالد ، — وبالنسبة لتاريخ الأدب — صانع العصر ، في صحة سكوت التاريخية ، وليس ما يسمى « اللون المحلي » ، الذي طال النقاش فيه ، للاوصاف ، والذي هو ليس إلا واحداً من بين العديد من الطرق الفنية المساعدة ، ولا يستطيع اطلاقاً ان يوقظ وحده مجدداً روح عصر من العصور . وتنبع الصفات الانسانية العظيمة والرذائل والمحدوديات معاً عند أبطال سكوت من أساس للوجود تاريخي مجسد تجسيداً واضحاً . وليس بتحليل أفكاره ولا بتفسيرها نفسياً يجعلنا سكوت نألف الصفات التاريخية الخاصة للحياة الداخلية لعصر ما ، وإنما بتحليل واسع لوجوده ، باظهار كيف تنمو الأفكار والمشاعر والأمزجة السلوكية من هذا الأساس .

ويظهر هذا دائماً بطريقة حاذقة في مجرى حادث مهم معين . وهكذا يصبح (ويڤيرلي) على معرفة بافراد العشيرة للمرة الأولى عبر صفقة بين العشيرة ومالك أرض اسكتلندي بمناسبة سرقة قطيع من الأغنام . وهم لا يزالون شيئاً غامضاً بالنسبة له كما هم بالنسبة للقارىء . ومن ثم ينفق وقتاً كبيراً بين العشيرة ، حيث أخذ يعرف بشكل تام حياة أفراد العشيرة اليومية ، وعاداتهم ، وأفراحهم وأحزانهم . وعندما تتوجه حينئذ العشيرة إلى الحرب ، و (ويڤيرلي) معها ، فأنه هو والقارىء معاً على علم مسبق بوجود ووعي هؤلاء الناس الذين لا يزالون يعيشون في نظام قبلي . حين يرغب (ويڤيرلي) ،

عند المعركة الأولى ضد القوات الملكية ، في انقاذ جنديّ انجليزي جريح من أرضه بالذات ، يحتج أفراد العشيرة أولاً على هذه المساعدة المقدمة إلى أجنبي . وهم لا يساعدون ويكرّمون (ويفيرلي) كرئيس عشيرة بعيد النظر ، إلاّ حين يدركون أن الرجل الانجليزي الجريح ينتسب إلى « عشيرة » ويفيرلي . ولا يكون ممكناً التأثير المثير المتجسد في بطولة (ايفان دو) إلاّ إستناداً إلى هذا العرض الواسع للطابع المادي والمعنوي لحياة العشيرة ، أي وجودها وسلوكها. ويمر المرء بأنواع أخرى من بطولة الماضي عند سكوت بطريقة مماثلة جداً ، ومثال ذلك بطولة التطهّريين (البيوريتانيين) .

إن هدف سكوت الفني الكبير ، في تصويره الأزمات التاريخية في حياة الشعبية ، هو اظهار **العظمة الانسانية** التي تكون مطلقة من عقالها في ممثليها المهمين باضطراب من هذا النوع الشامل جداً . ولا شك في أن تجربة الثورة الفرنسية هي التي ايقظت ، عن وعي أو غيره ، هذا الاتجاه في الأدب . فهو قائم فعلاً ، وان كان في صورة متقطعة جداً ، في الفترة التي هيأت الثورة مباشرة ، وفي شكل بالغ الأهمية في شخصية (كلارخين) في مسرحية « **ايغمونت** » لغوته . إلا أن هذه البطولة ، وان كانت الثورة الهولندية هي التي أحدثتها ، يبعثها إلى الحياة مع ذلك حب كلارخين لايغمونت . وبعد الثورة الفرنسية ، يجد غوته نفسه تعبيراً انسانياً عن هذا الاتجاه في شخصيته (دوروثيا) صرفاً أكثر ذي قبل . فصفات البساطة والقوة والعزم والبطولة تنبعث فيها نتيجة لأحداث الثورة الفرنسية والمصير الذي تعانيه بيئة دوروثيا المباشرة عبر هذه الأحداث . ويتبدى فن غوته الملحمي الكبير في الطريقة التي يرسم بها بطولة دوروثيا . فهذه البطولة تبدو متطابقة تماماً مع شخصيتها البسيطة والصريحة : وهي صفة كانت هاجعة فيها كطاقة أو إمكان ، وتدفعها إلى الحياة أحداث العصر الكبرى . ومع ذلك ، ليست هذه البطولة شيئاً يستدعي تغيراً لا سبيل إلى نقضه في حياتها وتركيبها النفسي . وحين تنتهي

الضرورة الموضوعية لسلوكها البطولي ، تعود (دوروثيا) إلى الحياة اليومية .

أما مسألة ما إذا كان سكوت قد عرف أعمال غوته البتة أو إلى أي حد معين فتلك ليست بمهمة . والمهم هو ، تاريخياً ، أنه يواصل ويوسع اتجاه غوته هذا . ورواياته تزخر بأمثال هذه القصص ؛ ونجد في كل مكان هذا التوهج المفاجىء من البطولة العظيمة والبسيطة في آن واحد بين أطفال للناس سذج ، وعاديين على ما يبدو . ويكمن توسيع سكوت لاتجاه غوته بصورة رئيسة في أنه يبرز ، على نحو أقوى بكثير جداً مما يفعله غوته ، طابع هذه البطولة التأريخي ، أي الصفة التأريخية الخاصة للعظمة الانسانية التي تعبر عنها . فغوته يرسم الخطوط العامة للحركات الشعبية ، لكل من الثورتين الهولندية والفرنسية ، بصدق حياتي رائع . ومع ذلك ، ففي الوقت الذي يعرض فيه الشخوص الثانويون في مسرحية « **ايغمونت** » سمات تاريخية معاصرة محددة جداً ، وبينما تبقى (كلارخين) ، أيضاً ، وهي مثارة في كل ردّ فعل بحبها الرومانتيكي لايغمونت ، بنت طبقتها وشعبها ، فان اندفاعها البطولي يعوزه طابع تاريخي محدّد ومؤكد . إنّه صادق وأصيل ، لأنه يتكشف عن عظمة إنسانية ضمن ظروف تاريخية معينة ، وهو ينبع عضوياً من نفسية (كلارخين) ، إلا أن صفته الخاصة ليست مميّزة تاريخياً . وينطبق ذات الشيء على تمييز (دوروثيا) . وما من حالة يستخدم فيها الشاعر بوجه خاص السمات الاجتماعية — التاريخية عندما يتعلق الأمر بتصوير الاندفاع البطولي الفعلي . وتُعطى هذه السمات أهمية سلفاً في كلتا الحالتين (ولاحقاً أيضاً في حالة دوروثيا) . ومع ذلك ، فهي لا تقوم الا بمهمة إطار للبطولة نفسها ولا تعطيها أي لون تأريخي .

ان الأمر مختلف عند سكوت . ويرى المرء هذا الاتجاه بأجلى أشكاله في رواية « **قلب ميدلوثيان** » . فهنا خلق سكوت أعظم شخصياته الأنثوية متمثلاً في شخص الفتاة الفلاحة البيوريتانية ، (جيني دينز) . والأحداث تجابه إبنة جندي راديكالي من جيش كروموبل بمحنة مروعة . فأختها متهمةٌ بجريمة

قتل طفلها ؛ ووفقاً للقانون اللاانساني في ذلك الوقت ، يكفي البرهان على أنها أبقت حملها سراً للحكم عليها بالموت . وقد كانت مضطرة إلى إخفاء هذا ، ولكنها لم تكن مسؤولة عن قتل طفلها . والآن فقد كان بمقدور (جيني) أن تنقذ شقيقتها بأن تحنث بيمينها نفسها . ومع ذلك ، وبالرغم من حبها الفائق لشقيقتها ، وبالرغم من تعاطفها المطلق مع مصيرها ، فان ضميرها البيوريتاني ينتصر ، وعلى ذلك فهي تعلن الحقيقة . ويحكم على شقيقتها بالموت . وهكذا فأن الفتاة الفلاحة ، غير المتعلمة ، الفقيرة ، والجاهلة بالعالم ، تسير إلى لندن لكي تضمن العفو عن شقيقتها من الملك . وتبين قصة هذه المعارك الداخلية وهذا الكفاح لانقاذ شقيقتها الانسانية الغنية والبطولة البسيطة في كائن انسانيّ عظيم حقاً . ومع ذلك ، فان صورة سكوت عن هذه البطلة لا تخفي لحظة واحدة سماتها البيوريتانية الضيقة والفلاحية السكوتلندية . والحقيقة فأن هذه السمات هي التي تؤلف دائماً الطابع الخاص للبطولة الساذجة والعظيمة لهذه الشخصية الشعبية .

وبعد أن حققت (جيني دينز) هدفها بنجاح ، تعود إلى الحياة اليومية العادية ، ولا تمرّ أبداً مرة أخرى بهبّة مماثلة في حياتها لتكشف عن وجود هذه الجوانب القوية . ويرسم سكوت هذه المرحلة النهائية بتفصيل مفرط بالسعة والبداثية ، بينما يكتفي غوته ، الذي يرنو إلى جمال المسيرة والكمال الكلاسيكي، بالتلميح إلى أن حياة دوروثيا البطولية قد انتهت ، وأنها هي ، أيضاً ، لا بدّ أن تنزوي إلى حياة يومية بسيطة .

إن كلا المثلين ينطويان على شرط ملحمي شكلي . إلاّ ان الشرط الملحمي في كلا المثالين يعبر عن حقيقة انسانية وتاريخية عميقة . والشيء المهم بالنسبة لهؤلاء الكتّاب الكبار هو الكشف عن تلك الامكانات الانسانية ، البطولية الواسعة ، الموجودة دائماً بشكل متستر في الناس ، التي تظهر « فجأة » بقوة هائلة ، إلى السطح ، وذلك في كل مناسبة كبيرة ، مع كل اضطراب عميق

في الحياة الاجتماعية أو حتى الحياة الأكثر شخصية . وعظمة فترات أزمة الانسانية تعتمد إلى حد كبير على حقيقة ان هذه القوى الخفيّة هي دائماً كامنة في الناس ، وانها لا تحتاج إلاّ إلى المناسبة أو الفرصة للظهور على السطح . ويبرز الشرط الملحمي لهذه الشخوص لتنسحب بعد أداء رسالتها درجة عمومية هذه الظاهرة . ولم يكن غوته ، في حالة دوروثيا ، ولا سكوت ، في حالة جيني دينز ، يرغب أن يقدم كائناً انسانياً استثنائياً ، موهبة بارزة ، ينهض من الشعب ليصبح قائد حركة شعبية (وسكوت يرسم شخصيات من هذا النوع في روبن هود و روبْ روي) . بل على العكس ، فقد كانا يرغبان في أن يُظهرا بأن امكانات هذه الاندفاعة الانسانية والبطولة واسعة الانتشار بين الجماهير الشعبية ، وبأن أعداداً من الناس لا نهاية لها تعيش حياتها بهدوء ، بغير هذه الاندفاعة ، لأن أية مناسبة لم تمرّ بها لتثير ممارسة هذه الطاقات . وهكذا تكون الثورات هي الفترات الكبيرة في حياة الانسانية ، لأن أمثال هذه الحركات المتصاعدة السريعة في الطاقات الانسانية تصبح فيها وعبرها منتشرة انتشاراً واسعاً .

وبهذا الأسلوب القائم على التصوير الانساني ـــ التاريخي يجعل سكوت التاريخ حياً . وكما أوضحنا ، فهو يقدّم التاريخ بوصفه سلسلة من الأزمات الكبيرة . وطرحه للتطور التاريخي ، وتطور انجلترا وفرنسا قبل كل شيء ، هو طرح سلسلة غير منقطعة من هذه الأزمات الثورية . وهكذا ، إذا كان اتجاه سكوت الرئيس في جميع رواياته ـــ ذلك الاتجاه الذي يجعل منها نوعاً من التواتر الدوري بمعنىً من المعاني ـــ هو أنْ يطرح التقدم ويدافع عنه ، فان هذا التقدم هو بالنسبة له دائماً عملية مملوءة بالتناقضات ، التي يكون قوتها الدافعة وأساسها المادي هو التناقض الحيّ بين القوى التاريخية المتناقضة ، أي عداءات الطبقات والأمم .

إن سكوت يؤكد هذا التقدم . فهو وطني ، وهو فخور بتطور شعبه .

وهذا أمر حيوي لخلق رواية تاريخية حقيقية ، أي ، رواية تقرب الماضي الينا وتسمح لنا بأن نعيش وجوده الفعلي والحقيقي . وبدون علاقة بالحاضر محسوسة، فأن تصوير التاريخ مستحيل . إلا أن هذه العلاقة ، في حالة الفن التاريخي العظيم حقاً ، لا تتألف من التلميح إلى أحداث معاصرة ، وهو ممارسة سخر منها (بوشكين) بقسوة في عمل مقلدي سكوت العاجزين ، بل من جلب الماضي إلى الحياة بوصفه التاريخ السابق للحاضر ، أي من إعطاء حياة شاعرية لتلك القوى التاريخية ، الاجتماعية والانسانية ، التي جعلت من حياتنا الحالية ، في مجرى ارتقاء طويل ، ما هي عليه وكما نعيشها . ويلاحظ هيغل بهذا الصدد :

> إنّ التأريخيّ لا يكون تأريخياً إلا عندئذ ... عندما نستطيع اعتبار الحاضر بصورة عامة نتيجة تلك الأحداث التي تؤلف في سلسلتها الشخوصُ أو الأفعال المطروحة حلقة " جوهرية" ... لأن الفن لا يوجد من أجل مجموعة صغيرة مغلقة من القلة المتمتعة بامتياز الثقافة ، بل من أجل الأمة بأكملها . وما يصحّ ، على أية حال ، بالنسبة للعمل الفني بصورة عامة ، ينطبق أيضاً على الجانب الخارجي من الواقع التاريخي المطروح . كما يجب أن يوضح لنا وأن يكون سهل المنال بلا معرفة واسعة ، بحيث نستطيع نحن ، المنتمين إلى عصرنا نحن وامتنا ، أن نشعر بالانسجام فيه ، وألا يكون مضطراً إلى التوقف أمامنا كما لو كان أمام عالم غريب غامض .

إن وطنية سكوت تؤلف أساس هذه العلاقة الحية بالماضي . وليس سوى السوسيولوجيين المبتذلين من يستطيع أن يرى في هذه الوطنية تمجيداً للتجار المستغلين . وقد كان لدى غوته فهم لعلاقة سكوت بالتأريخ الانجليزي أعمق وأصدق إلى درجة غير محدودة . ففي محادثة مع (ايكرمان) ، يتحدث عن رواية سكوت « روب روي » ، التي يتفق ان تكون فيها الشخصية المركزية ، بشكل يبعث على الاهتمام ، وفي وقتٍ واحدٍ ، بطلاً من أبطال الشعب

الاسكتلندي ومركباً غريباً من متمرد وسارق أغنام ومهرّب – فهي بالتالي مثل مهمّ من « المُساوي او المترادف الاجتماعي » عند سكوت . ويقول غوته عن هذه الرواية : « هنا ، يكون كل شيء بطبيعة الحال على مستوى عال : المادة ، المحتوى ، الشخوص ، المعالجة ... إلاّ أن المرء يرى ما هو التأريخ الانجليزي وماذا يعني حين يؤول إرث كهذا إلى نصيب شاعر قدير » . وهكذا يحس غوته بوضوح ما يؤلف فخر سكوت في التاريخ الانجليزي : فهناك ، طبعاً ، من جهة ، النضج التدريجي للقوة والعظمة القومية ، الذي يرغب سكوت في تصويره في « الطريق الوسط » الخاص به ؛ إلا أن هناك ، من جهة أخرى ، وهو ما لا ينفصل عن هذا ، أزمات هذا النمو ، الأطراف المتناقضة التي ينتج صراعها هذا « الطريق الوسط » ، باعتباره غايتها النهائية والذي لا يمكن أن يزال من صورة العظمة القومية بغير أن يسلبها تماماً كل عظمتها وثروتها وجوهرها .

ويرى سكوت ويصوّر الطريق المركب والمعقد الذي قاد إلى عظمة إنجلترا القومية وتكوين طابعها القومي . وبوصفه ارستوقراطياً صغيراً محافظاً ، حصيفاً يؤكد بطبيعة الحال النتيجة ، وضرورة هذه النتيجة هي الاساس الذي يقف عليه . الا أن نظرة سكوت العالمية الفنية لا تقف هنا بأي حال من الأحوال . فهو يرى حقل الخراب اللانهائي ، الكائنات المحطمة ، والمساعي البشرية البطولية ، المحطمة أو المهدرة ، والتكوينات الاجتماعية المهشمة...الخ ، التي كانت الشروط المسبقة الضرورية للنتيجة النهائية .

ولا ريب في أن تناقضاً معيناً يوجد هنا بين آراء سكوت السياسية المباشرة وبين صورته العالمية الفنية . وهو ، أيضاً ، مثل العديد جداً من الواقعيين العظام ، كبلزاك أو تولستوي ، أصبح واقعياً عظيماً بالرغم من آرائه السياسية والاجتماعية الخاصة به . وفي سكوت ، أيضاً ، يستطيع المرء أن يثبت مقولة (انجلز) : « انتصار الواقعية » على آرائه الشخصية ، السياسية

والاجتماعية . ويؤكد تلقائياً السيد وولتر سكوت ، الأرستوقراطي الصغير الإسكتلندي ، هذا التطور بعقلانية واقعية . ومن جهة أخرى ، فأن سكوت الكاتب ، يجسد عاطفة الشاعر الروماني (لوكانو) : « ان القضية المنتصرة افرحت الآلهة ، الا ان المغلوبة أفرحت كاتو » .

وعلى أية حال ، من الخطأ تفسير هذا التباين بشكل جامد تماماً ، بغير علاقات داخلية : أي ، أن نرى في التأكيد الواقعي للواقع الإنجليزي ، « الطريق الوسط » للتطور الإنجليزي ، شيئاً لم يكن بمقدوره الاّ ان يعرقل تفتح فن سكوت التاريخي العظيم . بل بالعكس ، علينا أن ندرك بأن هذا الفن التاريخي العظيم نشأ بالضبط عن التفاعل ، عن التفسير الجدلي لهذين الجانبين معاً من شخصية سكوت . وبسبب شخصيته بالضبط ، لم يصبح سكوت رومانتيكياً ، مُمجداً أو نادباً للعصور الماضية . وكان هذا السبب في أنه كان قادراً على ان يصور بموضوعية تحطم التكوينات الاجتماعية الماضية ، بالرغم من كل تعاطفه الإنساني مع السمات الرائعة البطولية التي انطوت عليها وحساسيته الفنية تجاهها . وموضوعياً ، وبمعنى تاريخي وفني واسع : رأى في ذات الوقت سماتها البارزة وضرورة انحطاطها التاريخية .

الا أنّ هذه الموضوعية تقتصر على توسيع الشعر الصادق للماضي . وقد سبق أن رأينا أن ممثلي الطبقات الحاكمة السابقة الرسميين لا يلعبون بأيّ حال الدور الرئيس في صورة سكوت عن الماضي ، على الضد تماماً من إساءات التفسير التي ارتكبها نقاد لاحقون . ومن بين الشخصيات الأرستوقراطية لرواياته — وذلك اذا ما ترك المرء « ابطال منتصف الطريق » الصحيحين ، الذين لا يمكن تسميتهم بأبطال ايجابيين الاّ بشروط مشددة — لا يوجد الاّ عدد قليل جداً من الشخصيات المرسومة بشكل ايجابي . بل على العكس ، غالباً جداً ما يعرض سكوت ، بأسلوب هزلي ، أو ساخر أو تراجيدي ، ضعف الفئات العليا ، وانحلالها الإنساني والاخلاقي . ومن المسلّم به أن « المطالب

بالعرش » في رواية **ويفيرلي** ، وماري ستيوارت في رواية **رئيس الدير** ، وحتى أمير ويلز في رواية **خادمة بيرث الجميلة** ، يكشفون عن سمات جذابة وفاتنة انسانياً ، الا أن الاتجاه الرئيس في صورتهم هو اشهار عجزهم عن انجاز رسالاتهم التاريخية . وفي هذه الحالات ، يحقق سكوت شعره بأن ينقل الينا الاسباب الإجتماعية والتاريخية موضوعياً في هذا العجز الشخصي عن طريق جوّ الكل ، وبغير تحليل متحذلق . وإلى هذا ، يرسم سكوت ، في عدد كامل من الشخصيات ، الجوانب الوحشية المنفرّة في الحكم الأرستوقراطي (مثلاً، فارس الهيكل في **ويفيرلي** ... الخ) ، مضافاً اليها العجز المضحك الفعلي في نبلاء البلاط ، المقطوعين بشكل متزايد عن الحياة العامة ، عن معالجة مشاكل عصرهم . ويجعل من الشخصيات الإيجابية القليلة ايجابية في معظم الاحيان بمجرد أداء الواجب والنبالة . ولا يسمح بالبروز تاريخياً إلا لعدد قليل من ابطال التقدم التاريخي العظام ، من امثال لويس الحادي عشر بصورة خاصة .

وفي معظم الحالات ، حيث تلعب الشخصيات الأرستوقراطية دوراً ايجابياً ، سواء كان ايجابياً بصورة تامة أو منطوياً على مشاكل ،يعتمد هذا الدور على علاقتها بالشعب ، التي تأخذ عادة بطبيعة الحال شكل علاقة حية أو ، في الاقل ، علاقة ابوية لم تنقرض بعد (مثال ذلك في حالة دوق أرجايل في رواية **قلب ميدلوثيان**) . وتتكون الحياة الفعلية في الواقع التاريخي لسكوت بحياة الناس انفسهم . فلسكوت ، بوصفه أرستوقراطياً صغيراً انجليزياً ذا صلات قوية بالبرجوازية من حيث التقاليد والعادات الفردية في الحياة ، تعاطفٌ عميق مع الثقة بالنفس القائمة على التحدي لدى مواطن المدينة المستقلة الإنجليزي – الإسكتلندي والفلاح المستقل الحرّ في القرون الوسطى . وفي شخصيته (هنري جاو) و بصورة خاصة (**خادمة بيرث الجميلة**) ، يعطي صورة جميلة عن شجاعة هذا المواطن القروسطيّ وثقته بنفسه . وهنري

جاو ، بوصفه مقاتلاً ، هو في الاقل رديفٌ لكل فارس ، الا انه يرفض باعتزاز لقب الفروسية الذي يقدمه اليه إيرل (دوغلاس) ؛ فهو مواطن في مَدينَةٍ متمتعة بحكم ذاتي وسيعيش ويموت مواطناً حراً .

وفي كامل ما قام به سكوت من اعمال في حياته ، نجد مشاهد وشخوصاً رائعة من حياة الأقنان والفلاحين الأحرار ، من مصائر الخارجين على المجتمع ، المهربين ، اللصوص ، الجنود المحترفين ، الجنود الهاربين ، وهلمّ جراً . الاّ أن تصويره الذي لا يُنسى لبقايا المجتمع القبلي ، للعشائر الإسكتلندية، هو الذي يكمن فيه بصورة رئيسة شعر تصويره للحياة الماضية . وهنا في المادة وموضوع البحث وحدهما يتواجد عنصر قوي من الفترة البطولية للجنس البشري بحيث تقترب روايات سكوت في ذروتها من الملاحم القديمة . ومن المسلّم به أنّ القرن الثامن عشر سبق أن أحب شعر الحياة البدائية وتمتع به . وفي موجة الحماس لهوميروس ، وفي طرد هوميروس لفرجيل بوصفه النموذج، يوجد ولا شك علم أولي بهذه الفترة الطفلية من حياة الجنس البشري . وأكثر من هذا فقد رأى مفكرون من ذوي الشأن ، من أمثال (فيرجسن) ، العلاقة بين الأبطال الهوميروسيين والهنود الأميريكيين . ومع ذلك ، فقد بقي هذا النزوع من حيث نوعه تجريدياً وقائماً على رفع المستويات الأخلاقية . وكان سكوت هو أول من أعاد هذه الفترة فعلاً إلى الحياة ، وذلك بادخالنا إلى الحياة الاعتيادية للعشائر ، وبتصويره استناداً إلى هذا الأساس الفعلي كلاً من العظمة الانسانية الاستثنائية والمتفردة في هذا النظام البدائي والحاجة الداخلية لسقوطه المأساوي .

وبهذا الشكل ، أي بأنْ تُبعث إلى الحياة تلك المبادىء الشعرية الموضوعية التي يستند اليها فعلاً شعر الحياة الشعبية والتأريخ ، أصبح سكوت شاعر العصور الماضية الكبير ، المصور الشعبي الحقيقي للتأريخ . وقد فهم (هاينه) بوضوح هذه الصفة ورأى ، أيضاً ، ان قوة كتابة سكوت تكمن بالضبط

في تقديم الحياة الشعبية هذا ، وفي حقيقة ان الأحداث الكبيرة الرسمية والشخصيات التاريخية الكبيرة لم تنل مكاناً مركزياً . وهو يقول : « ان روايات وولتر سكوت تصوّر أحياناً روح التاريخ الانجليزي بصدق أكبر بكثير مما يفعله هيوم » . ويطمح المؤرخان وفيلسوفا التاريخ المهمان في هذه الفترة ، (ثيري و(هيغل)، إلى تفسير للتاريخ مماثل . إلا أن الأمر لديهما لا يتجاوز حدود حاجة معينة ، وتعبير نظري عن هذه الحاجة . وذلك أنه في ميدان النظرية والتاريخ الرسمي ، تكون المادية التاريخية وحدها القادرة فكرياً على الكشف عن هذا الأساس الذي يقوم عليه التاريخ ، وعلى البرهنة على ما كانت عليه فعلاً بداية الجنس البشري . إلا أن ما وضعه مورغان وماركس وانجلز وبرهنوا عليه في وضوح نظري وتاريخي ، يعيش ويتحرك وله وجوده شعرياً في أفضل روايات سكوت التاريخية . ولهذا السبب يؤكد (هاينه) ، على نحو صائب جداً ، هذا الجانب من سكوت ، أي جانبه الشعبي :

> غريبة هي نزوة الناس ! انهم يطلبون تأريخهم من يد الشاعر وليس من يد المؤرخ . انهم يطلبون ليس تقريراً أميناً عن حقائق مجردة ، بل تلك الحقائق التي إنحلت عائدة إلى الشعر الأصلي الذي جاءت منه .

ونحن نكرر : ان هذا الشعر مرتبط موضوعياً بالسقوط الضروري للمجتمع القبلي . ونحن نعيش في مختلف روايات سكوت المراحل الفردية لهذا السقوط في كل حسيّته واختلافه التاريخيين . فسكوت لم يرغب — بالمعنى المتحذلق لرواية غوستاف فريتاغ **« أسلافنا »** — أن يصنع حلقة متماسكة من رواياته . إلا أن هذه العلاقة التاريخية الكبيرة ، هذه الضرورة العنيدة لمأساة العشائر ، تظهر ، بخصوص مصير هذه العشائر ، بجلاء هائل — حتى لو كان السبب في ذلك هوان مصائرها تنبع دائماً من تفاعل حيّ مع العالم الاجتماعي — التاريخي المحيط بها . فهي لا تُطرح أبداً مستقلة أو معزولة ، وإنما دائماً في إطار أزمة

عامة في الحياة الشعبية الاسكتلندية او الانجليزية – الاسكتلندية . وتمتد سلسلة هذه الأزمات من الصراعات الكبيرة الأولى بين الطبقة الوسطى الاسكتلندية الناشئة والنبلاء ، ومن محاولة النظام الملكي استغلال هذه الصراعات في تقوية السلطة المركزية (**خادمة بيرث الجميلة** – نهاية القرن الرابع عشر) إلى محاولات آل ستيوارت الأخيرة لاعادة عقارب التاريخ إلى وراء ، لاعادة الحكم المطلق المُمات في انجلترا رأسمالية متقدمة جداً (**روب روي** – نهاية القرن الثامن عشر) .

إن العشائر هي ، بحكم الضرورة التاريخية ، المستغلّة ، وضحية الاحتيال عليها ، والمخدوعة دائماً . وتجعل منها سماتها البطولية بالذات ، التي تنبع من بدائية وجودها الاجتماعي ، لعبة ممثلي القوى الحاكمة لمرحلة الحضارة المعنية الذين هم أدنى انسانية . وما يبرهن عليه انجلز علمياً ، أي كيف تنجز الحضارة أشياء تتجاوز قوى المجتمع القبلي القديم ، يصوّره سكوت . وبصورة خاصة ، فهو يصوّر التفاوت في المجال الانساني ، الذي يؤكده انجلز في تحليله هذا الانهيار الحتمي في المجتمع القبلي بوجه الحضارة : « إلا أنها أنجزتها بتحريك أوطأ الغرائز والعواطف في الانسان وبتطويرها على حساب جميع قابلياته الأخرى » .

وما أن يظهر النظام الملكي المطلق بوصفه قوة داخل الصراعات الطبقية في النظام الاقطاعي ، حتى يستغل بقسوة الخصومات التافهة بين العشائر ، محوّلاً إياها إلى مجازر متبادلة . والأبادة المتبادلة لجميع الرجال ذوي القدرات البدنية بين عشيرتين ، التي يؤلف حدثها أولى الروايات سالفة الذكر ، هي بلا شك مثل غير ناضج واستثنائي على هذا ، وفن سكوت هو وحده القادر على أن يستخرج منه النمط . إلاّ أن سكوت لا يستطيع أن يفعل هذا إلاّ لأنّ عجز العشائر ، على صعيد عفوي ، أكثر عزلةً وملحمية ، عن الدفاع عن مصالحها المشتركة ضد النبلاء أو البرجوازيين ، وتبديد جميع طاقاتها في

العزلة المحلية لهذه الصراعات التافهة ، هما نتيجة حتمية لأساس الحياة العشيرية . ويتألف الحرس الشخصي للملك الفرنسي ، لويس الحادي عشر ، فعلاً من أفراد من العشائر القديمة التي فُرقت بالقوة تقريباً وحُملت على العودة معتمدة على نفسها (**كوينتن دروارد**) . والأطراف في الحروب الأهلية الأخيرة ، البرلمان وآل ستيوارت أيضاً ، يكرّسون بلا رحمة وعلى نطاق واسع المحاربين العشائريين ، الشجعان والمخلصين ، طعاماً للمدافع لأغراض سياسية بعيدة كلياً عن العشائر (**اسطورة من مونت روز ، ويفيرلي ، روب روي**) .

ويقول انجلز إن سقوط المجتمع القبلي ، الفعلي في سكوتلندا يبدأ مع إخماد انتفاضة ١٧٤٥ – المصورة في **ويفيرلي** . وبعد عدة عقود من السنين (في **روب روي**) ، نرى العشائر فعلاً في حالة من الانحلال الاقتصادي التام . ويرى أحد الشخوص في هذه الرواية ، وهو التاجر الذكي وشريف غلاسكو ، (جارفي) ، بوضوح ، بأن الأمر أصبح مسألة ضرورة اقتصادية بالنسبة للعشائر لتشن معاركها المُستقتلة واليائسة نيابةً عن آل ستيوارت . **فهي لم** تعد قادرة على الابقاء على نفسها استناداً إلى إقتصادها البدائي . وهي تملك فائضاً من السكان ، دائم التسلح ومؤهلاً تأهيلاً جيداً ، ولا يمكن استخدامه لأغراض اعتيادية ، وعليه أن يلجأ إلى النهب والسلب ، وبالنسبة له تكون انتفاضة من هذا القبيل هي السبيل الوحيد للخروج من وضع يائس . وهكذا نجد بين أيدينا فعلاً عنصراً من عناصر التحلل ، أي بدايات الاجتثاث الطبقي الذي كان غائباً حتى ذلك الوقت عن الصورة العشيرية في **ويفيرلي** .

ومرة أخرى ، لا بدّ لنا أن نعجب هنا بطرح سكوت الواقعي بشكل فذ للتاريخ ، بقدرته على ترجمة عناصر التغير الاقتصادية والاجتماعية الجديدة هذه إلى مصائر انسانية ، إلى سايكولوجيا متغيرة . ويكشف شعوره الشعبي الأصيل عن نفسه هنا بطريقتين . فمن جهة ، هو يبرز هذه السمات الخاصة بالمخفوضين طبقياً بواقعية قاسية ، ولا سيما في سلوك روب روي نفسه ،

ذلك السلوك المغامر على نحو رومانتيكي ، وهو يختلف بذلك اختلافاً شديداً ، من الناحية التاريخية ، عن البساطة البدائية للزعماء العشائريين في الفترات السابقة . ومن جهة أخرى ، فهو يصوّر سقوط العشائر هذا بكل البطولة الشعبيّة الواقعية التي ترافقه . وبالرغم من الاتجاهات نحو الانخفاض الطبقيّ ، يركز روب روي في نفسه الصفات الانسانية الرائعة عند الأبطال العشائريين القدامى . إنّ سقوط المجتمع القبلي عند سكوت هو مأساة بطولية ، وليس إنحطاطاً بائساً .

ثم يصبح سكوت شاعر تأريخٍ عظيماً ، لأنه يملك حساً بالضرورة التاريخية أكثر أصالةً وتميزاً من أي كاتب قبله . والضرورة التاريخية في رواياته هي من أقسى الأنواع وأكثرها تصلباً . ومع ذلك ، ليست هذه الضرورة مصيراً دنيوياً منفصلاً عن الناس ؛ إنها التفاعل المعقد لظروف تاريخية محسوسة في مجرى تحولها ، في تفاعلها مع الكائنات الانسانية المحسوسة ، التي نمت في هذه الظروف ، وكانت قد تأثرت بها تأثراً مختلفاً ، والتي تتحرك بطريقة فردية وفقاً لعواطفها الشخصية . وهكذا ، ففي تصوير سكوت ، تكون الضرورة التاريخية دائماً نتيجة ، وليس أبداً فرضاً مسبقاً ؛ إنها الجو التراجيدي لفترةٍ ما ، وليست هدف انعكاسات الكاتب .

ان هذا لا يعني ، بطبيعة الحال ، ان شخوص سكوت لا تنعكس في أهدافها ومهماتها ، إلاّ أن هذه انعكاسات أناس يتحركون في ظروف معينة . وينشأ جو الضرورة التاريخية من الجدلية المصورة تصويراً حاذقاً جداً بين الفاعلية والعجز في إستبصارٍ صحيحٍ في ظروف تاريخية ملموسة . ففي رواية (**اسطورة من مونت روز**) يصور سكوت حادثة اسكتلندية في الثورة الانجليزية الكبرى ، إذْ يحاول كل من الجيش البرلماني والملكيين ان يكسب إلى جانبه العشائر المحاربة . وأدوات الطرفين هي الشيخان القبليان أرجايل ومونت روز . والآن فان مما يثير الاهتمام جداً ان يوجد شيخ صغير مشترك

في هذا الوضع ، ويدرك بوضوح تام بأن انضمامه إلى الملك او البرلمان يعني سقوطه المحتوم . إلا أن بصيرته النافذة هذه تصبح عاجزة منذ البداية بتمسك العشيرة بالزعماء الكبار . وتبدأ الحرب بين أرجايل ومونت روز .

إلا أن هذه الضرورة الداخلية ذاتها ، التي دعمت هنا خطة مونت روز ، تضع حدوداً عشيرية ضيقة أمام تحقيقها . فقد هزم مونت روز خصمه ، وهو يود الآن ان يشارك في المعركة مع أعداء الملك الانكليز ؛ فقد يغيّر طابور من الجيش له قوات جديدة مجرى الحرب في انجلترا . بيد أن هذا مستحيل من الناحية الموضوعية . فلا يمكن أن تخاض إلا حرب عشيرية اسكتلندية بجيش من أفراد قبليين . وسيخوض أنصار مونت روز غمار الأهوال في سبيله ، إلا أنهم ، في اعتقادهم بأن العدو الحقيقي هو ليس البرلمان بل جماعة العشائر المعادية التي يقودها (أرجايل) ، سيذعنون لا للاقناع ولا للسلطة ، مهما كانت هيمنة مونت روز مطلقة فيما هو يتحرك داخل حدود ايديولوجية العشيرة . ومن السمات التاريخية البارعة الفخمة في تصوير سكوت للشخوص هي أنه لا يسمح بمجرد تصميم خارجي لهذه المعارضة . فمونت روز هو في الحقيقة ارستوقراطي ، ملكي مقتنع ، وقائد جيش ذو قابليات مرموقة ، ورجل ذو طموح سياسي كبير ، ومع ذلك فهو في صميمه زعيم أو شيخ عشيرة أيضاً . ويؤثر أسلوب تفكير رجال العشيرة فيه داخلياً أيضاً ؛ فالحاجة ، الخارجية والداخلية ، تجعله يتخلى عن مشاريعه الكبيرة ويبدد طاقاته في حرب عشيرية تافهة ضد أرجايل .

إن سكوت ، بتصويره كيف تؤكد الضرورة التاريخية نفسها بهذه الطريقة عبر تصرفات الأفراد الحماسية ، ولكنها غالباً ما تكون ضد نفسيتهم الفردية ، وببرهنته على امتداد جذور هذه الحاجة في الأساس الاجتماعي والاقتصادي الواقعي للحياة الشعبية ، إنما يظهر **صدقه التاريخي** . وإزاء هذه الإعادة الموثوقة لتكوين العناصر الفعلية للضرورة التاريخية ، فليس ما يهم أن تكون التفاصيل

الفردية ، الحقائق الفردية ، صحيحة أو غير ذلك من الناحية التاريخية . وطبعاً ، فان سكوت قوي وموثوق به في هذه التفاصيل أيضاً وعلى نحو خاص ، ولكن ليس اطلاقاً بالمعنى الآثاري أو الدخيل لدى الكتاب اللاحقين . والتفصيل بالنسبة لسكوت ليس إلا وسيلة لتحقيق الصدق التاريخي الموصوف هنا ، لجعل الضرورة التاريخية لوضع ملموس واضحة وضوحاً حسياً أو ملموساً . والصدق التاريخي عند سكوت هو صدق أو أصالة النفسية التاريخية لشخوصه ، الحضور الأصيل (المكاني والآني) لدوافعهم الداخلية وسلوكهم .

إن سكوت يحتفظ بهذا الصدق التاريخي في مفهوم شخوصه الانساني ـ الاخلاقي . وردود الفعل الأكثر تناقضاً واختلافاً تجاه أحداث معينة تحدث دائماً في رواياته الناجحة ضمن الاطار الجدلي الموضوعي لأزمة تاريخية معينة . وبهذا المعنى فهو لا يخلق البتة شخصيات شاذة ، شخصيات تقع نفسياً خارج جوّ العصر . وسيستحق هذا تحليلاً مفصلاً على أساس بعض الأمثلة البارزة . وسنشير باقتضاب فقط إلى (ايفي) ، شقيقة (جيني دينز) . والظاهر أنها تقف موقفاً أشد ما يكون تبايناً أزاء والدها وشقيقتها من الناحيتين النفسية والأخلاقية . إلا أن سكوت يصوّر بمهارة فائقة كيف أن هذا التباين نشأ بالضبط عن معارضة طابع العائلة الفلاحي البيوريتاني الأساسي ، وكيف أن عدداً من الظروف في تربيتها وفّرت الفرص لهذا التطور الاستثنائي ، وكيف أنها ، مع ذلك ، احتفظت بالعديد من السمات النفسية التي أبقت ، حتى أثناء أزمتها المأساوية والانتفاضة الاجتماعية اللاحقة ، على ما كان مشتركاً بين المجتمع والعصر الذي عاشت فيه هي وعائلتها . ويبين أسلوب التصوير هذا أنّ سكوت ، وبشكل يناقض تناقضاً حاداً تطور الرواية التاريخية بعد عام ١٨٤٨ ، **لا يُعَصِّر أبداً** نفسية شخوصه .

وطبيعي أن هذا التحديث ليس « انجازاً » جديداً من منجزات رواية ما بعد ١٨٤٨ التاريخية . بل بالعكس . انه التراث الزائف الذي تغلّب عليه

سكوت نفسه . والصراع بين النفسية التاريخية الأصيلة والتحديث النفسيّ يؤلف المشكلة المركزية التي اختلفت عليها الآراء في زمن سكوت ، أيضاً . وفي ما يلي سنعالج هذه المشكلة باسهاب . ولكن لا بد من القول هنا بأنه فيما كانت روايات القرنين السابع عشر والثامن عشر ، التاريخية زوراً ، تساوي ، بسذاجة ، عالم الاحساس بالماضي بعالم الاحساس بالحاضر ، فانّ هناك ، بالنسبة لشاتوبريان والرومانتيكية الالمانية ، اتجاه تحديثٍ مختلفاً وأكثر خطورة . والسبب هو أن الرومانتيكيين الألمان ، بصورة خاصة ، يشددون بافراط على الصدق التاريخي في كل تفصيل من التفاصيل . إنهم يكتشفون سحر العصور الوسطى الزاهي ويصورونه بدقة : وكل شيء ، من الكاثوليكية القروسطية إلى الأثاث العتيق ، يُصوَّر بدقة الصانع أو الفنان الماهر ، التي غالباً ما تصبح حذلقة تزويقية . إلاّ ان الكائنات البشرية ، التي تتحرك في هذا العالم الزاهي ، تملك نفسية رومانتيكيٍّ معذَّب أو مدافع عن (الحلف المقدس) متحول دينياً لتوه .

إن هذا الكاريكاتير أو المسخ التزويقي للصدق التاريخي رفضه بشدة في ألمانيا رائدا التقدم العظيمان في الأدب والثقافة ، غوته وهيغل . ورواية سكوت التأريخية هي الضدّ الحيّ لهذه التاريخية الزائفة والتحديث اللافنيّ في ذات الوقت . ولكن هل يعني الصدق للماضي تصويراً طبيعياً طبق الأصل للغة وأسلوب التفكير والاحساس بالماضي ، وأشبه بعرض للأحداث حسب تسلسلها الزمني ؟ طبعاً ، كلا . وقد طرح معاصرا سكوت الالمانيان العظيمان ، غوته وهيغل ، هذه المشكلة بوضوح نظري كبير . ويثير غوته هذه المسألة في مناقشة لتراجيدية (مانزوني) التاريخية **(اديلشي)** . فهو يقول :

نحن نعلن في الدفاع عنه ما يبدو متناقضاً : وهو ان كل الشعر في الحقيقة يتحرك في عنصر المفارقة التاريخية . وأياً كان ما نثيره في الماضي ، لكي نتلوه وفقاً لاسلوبنا على معاصرينا ، فان علينا أن

تمنح الحدث الماضي حضارة أعلى مما كان يملكها فعلاً ... ان الالياذة والاوديسة ، وكل التراجيديين الكبار وكل ما بقي من الشعر الحقيقي ، كل ذلك لا يعيش ويتنفس إلا في مفارقات تاريخية . وإلى جميع الظروف ، يضيف المرء الروح الحديث ، لأننا بهذه الطريقة فقط نستطيع أن نراها والحقيقة ان نطيق رؤيتها ...

أما الى أي حد أثرت اقوال غوته هذه مباشرة في علم الجمال عند هيغل ، فذلك ما لا نعرفه . وعلى أية حال ، يتحدث هيغل فعلاً ، في تعميم جمالي – مفاهيمي للمشكلة ، عن **المفارقة التاريخية الضرورية** في الفن .إلا أن ما يترتب عليه قوله بشأن تشخيص المشكلة وجدليتها التاريخية يتجاوز ، طبعاً ، ما يقوله غوته إلى حد كبير . فهو يذكر نظرياً تلك المبادىء التي تقرر ممارسة سكوت التاريخية . ويبحث هيغل المفارقة التاريخية الضرورية على النحو التالي : « ان الجوهر الداخلي لما هو مطروح يبقى كما هو ، إلا أن الثقافة المتقدمة في طرح وكشف الجوهري تتطلب تغييراً في التعبير عن الأخير وشكله » .

إن هذه الصياغة تبدو مماثلة لصياغة غوته تماماً ، إلا أنها في الواقع توسيع لها ، ذلك أن هيغل يفسر فعلاً علاقة الحاضر بالماضي بطريقة تاريخية أكثر وعياً مما يفعله غوته . فغوته يعني بصورة رئيسة بالتقدم المفاجىء الذي يحققه الانسان العالمي والمبادىء الانسانية من الأساس الثابت للتاريخ . وهو يرغب في أن يعيد صياغة الأساس التاريخي ليفسح المجال لهذا التقدم المفاجىء، بينما يبقي على الحقيقة التاريخية في أسسها الجوهرية . (ونحن نشير هنا إلى تحليلنا السابق لصورة دوروثيا وكلارخين) . ومن ناحية أخرى ، يفسر هيغل هذه العلاقة بالحاضر تأريخياً . فهو يذهب إلى أن « المفارقة التاريخية الضرورية » يمكن أن تظهر عضوياً من المادة التاريخية ، إذا كان الماضي المصوّر مدركاً ومعاشاً بشكل واضح من الكتّاب المعاصرين بوصفه **ما قبل تاريخ** الحاضر ، **الضروري**. ومن ثمّ ، فان النوع الوحيد من الابراز المطلوب – في أساليب التعبير ،

الوعي ... الخ – هو ما يوضح ويؤكد هذه العلاقة . وستنتهي عندئذ إعادة صياغة الأحداث ، التقاليد ... الخ ، في الماضي ، إلى مجرد ما يلي : ان الكاتب سوف يسمح لتلك الاتجاهات التي كانت حية وناشطة في الماضي والتي أدت ، في الواقع التاريخي ، إلى الحاضر (إلاّ أن أهميتها اللاحقة لم يستطع طبعاً أن يدركها المعاصرون) ، بأن تظهر ، بذلك التأكيد الذي تملكه ، في لغة موضوعية وتاريخيّة لنتاج هذا الماضي ، أي الحاضر .

ان أفكار هيغل هذه ترسم على نحوٍ تخطيطي المحدوديات الجمالية لمادة الموضوع التاريخية . فهو يستطرد مثلاً ليقابل المفارقة التاريخية الضرورية في القصائد الهوميروسية والتراجيديين اليونانيين بالمعالجة الفروسية – الاقطاعية القروسطية للقصيدة الملحمية الالمانية Nibelungenlied (*) . « وتأخذ إعادة الصياغة هذه شكلاً مختلفاً جداً عندما تترجم أو تنقل مواقف وأفكار تطور لاحق في الوعي الديني والأخلاقي إلى عصر أو أمة تناقض نظرتها كلياً هذه الأفكار الحديثة » . إذن ، ينشأ التحديث عن الضرورة الجمالية والتاريخية ، حيثما كانت هذه العلاقة الحية بين الماضي والحاضر غائبة أو مخلوقة على نحوٍ قسريّ فقط . (وسيكون لدينا الكثير مما نقوله عن هذه المشكلة في الأقسام التالية) .

ويوجد ، بطبيعة الحال ، فرق تاريخي هائل ، منعكس جمالياً أيضاً ، بين الوعي الساذج والاهمال اللذين أعاد بهما شاعر القصيدة الملحمية الالمانية صياغة القصص البطولية للعصور القبلية وفقاً لافكار اقطاعية – مسيحية ، وبين التبرير المفرط الذي نقل به الرومانتيكيون الرجعيون مبادىء (الشرعية) إلى العصور الوسطى ، محولين هذه المبادىء إلى قصيدة قصصية اجتماعية لابطال

* كتبت هذه القصيدة – وكاتبها مجهول – في العقد الاول من القرن الثالث عشر . وهي تستند الى اسطورتين رئيستين عن الملوك البيرغنديين ، كانتا بدورهما تستندان الى مجموعات متنوعة من الاساطير (المترجم)

متفسخين مخفوضين طبقياً .

لقد طبّق سكوت « المفارقة التاريخية الضرورية » لغوته وهيغل ، بينما يمكننا التأكد من أنه لم يكن ليعلم شيئاً عن أفكارهما . وعلى ذلك ، فان الشيء الأهم هو أن الشاعر والمفكر التقدمي البارز في هذه الفترة يجب أن يتفق مع مبادىء سكوت الخلاّقة ، ولا سيما عندما يأخذ المرء في الحسبان أنه كان واعياً جداً تجاهها من الناحية الفنية ، بالرغم من أنه لم يعطها أساساً فلسفياً . وفي (الرسالة التكريسية) إلى **ايفانهو** ، يكتب عن هذه المسألة قائلاً :

> صحيح انني لا استطيع أن أزعم ، ولا أزعم فعلاً ، مراعاة الدقة التامة ، حتى في مسائل الملابس الخارجية ، ناهيك عن مسائل في اللغة والسلوك أكثر أهمية . إلا أن نفس الدافع الذي يحول دون كتابتي حوار القطعة بالانجلو ـ سكسونية أو الفرنسية النورمانية ، والذي يمنع اخراجي هذا البحث إلى الجمهور مطبوعاً بحروف (كاكستن) أو (وينكن دي ورديه) ، يحول دون أن أحدد نفسي داخل حدود الفترة التي توضع فيها قصتي . إن من الضروري لاثارة الاهتمام من أي نوع أن **يترجم** (تأكيدي : ج. ل) الموضوع المفترض ، إذا جاز التعبير ، إلى أخلاق العصر الذي نعيش فيه ، بالاضافة إلى لغته ...
>
> صحيح ان هذا الترخيص أو الأذن محدود ... ضمن حدود مشروعة ... إلاّ أن على المؤلف ألا يقدّم أيّ شيء متناقض مع أخلاق العصر .

إن صدق سكوت الفنيّ للتأريخ هو إمتداد وتطبيق لتاريخ المبادىء الخلاقة لكتّاب القرن الثامن عشر الواقعيين الانكليز الكبار . وليس هذا فقط بمعنى توسيع الموضوع ، وتشبيه المادة التاريخية بتقليد الواقعية العظيم ، بل بمعنى تصوير الناس والأحداث تأريخياً . وما كان ، مثلاً ، كامناً فقط عند (فيلدينغ) ،

يصبح عند سكوت روح التصوير الأدبي الدافعة . وعلى ذلك ، تكمن « المفارقة التاريخية » ، التي أتى بها سكوت ، في مجرد السماح لشخوصه بالتعبير عن مشاعر وأفكار عن العلاقات التاريخية، الفعلية ، بطريقة أوضح بكثير مما استطاع أن يفعله رجال ونساء العصر الفعليون . إلا أن محتوى هذه المشاعر والأفكار ، أي علاقتها بهدفها الفعلي ، هو دائماً صحيح تاريخياً واجتماعياً . والحد الذي يتجاوز به هذا التعبير عن الأفكار والمشاعر وعي العصر ليس أكثر من كونه ضرورياً كليـــاً لايضاح العلاقة التاريخية المعنية . وفي نفس الوقت ، يهب سكوت هذا التعبير جَرْسَ ولونَ وايقاعَ العصر ، والطبقة ، وهلم جراً . وفي هذا التوازن تكمن حساسية سكوت الشعريــــة العظيمة .

٣ - الروايـة التـاريخيّـة الكلاسيكيّـة في الصِـرَاع مَع الرومَانـتيكيـة .

إن سكوت يعطي من ثمّ تعبيراً فنياً أميناً لاتجاه هذه الفترة التقدمي الأساس ، أي ، الدفاع التاريخي عن التقدم . وقد أصبح سكوت في الحقيقة أحد كتاب عصره الأكثر شعبية وقراءةً على صعيد عالمي . والتأثير الذي مارسه في كامل الأدب الأوربي لا حدّ له . وأهم كتّاب هذه الفترة ، من بوشكين إلى بلزاك ، انما يدلّهم إلى طرق جديدة في عملهم هذا النمط الجديد في التصوير التاريخي . إلاّ أن من الخطأ الاعتقاد بأن الموجة العظيمة من الروايات التاريخية في النصف الأول من القرن التاسع عشر تعتمد في الواقع على مبادىء سكوت . وقد سبق أن رأينا أن مفهوم الرومانتيكية التاريخي معارض لمفهوم سكوت تماماً . ويوجد ، طبعاً ، شيء أكثر من هذا يمكن قوله عن الاتجاهات الأخرى في الرواية التاريخية . وسنذكر اتجاهين هامين اثنين فقط : فمن جهة هناك الرومانتيكية اللبرالية ، التي تشترك كثيراً جداً في وجهة النظر والشكل مع الأساس الأصلي للرومانتيكية ، مع الصراع الايديولوجي ضد الثورة الفرنسية ، إلا أنها ، مع ذلك ، واستناداً إلى هذه الأسس المتناقضة وغير المؤكدة ، تدافع عن ايديولوجية التقدم المعتدل . ومن جهةٍ أخرى ، هناك الاتجاه الذي يمثله كتّابٌ لهم أهميتهم من أمثال غوته وستندال ، اللذين أبقيا ، دون مساس ، على الكثير من وجهة نظر القرن الثامن عشر ، واللذين تحتوي انسانيتهما ، حتى نهايتها ، عناصر قوية من الحركة التنويرية . ولا يمكن ، بطبيعة الحال ، أن تكون مهمتنا هنا اعطاء حتى أبسط عرضٍ لتصارع هذه الاتجاهات . وسنكتفي بمجرد أن نحلل باختصار بعض

النماذج التمثيلية الهامة . وسنشير إلى كتاب لهم أهميتهم إما لأنهم يؤثرون بشكل مباشر في التطور اللاحق ، وإما لأنهم ، كما هو شأن سكوت ، يقدمون الاتجاه المضاد لهذا التطور ، وهم ، بالتالي ، ملائمون غاية التلاؤم للأزمة الراهنة في الرواية التاريخية .

وبأمكاننا أن نهمل في هذا الملخص معاصري سكوت ومقلديه الانجليز . ولم يكن لسكوت إلا مقلدٌ واحد جدير بالذكر في اللغة الانجليزية ، ورث بل وسّع بعض المبادىء التي يستند اليها اختيار موضوع وأسلوب التصوير ، أي الأميريكي ، (كوبر). ففي مجموعته الروائية الخالدة **« قصة جامع الجلود »** يضع كوبر موضوعاً هاماً من مواضيع سكوت ، أي سقوط المجتمع العشيري ، في القلب من تصويره ، وإذْ يتطابق هذا الموضوع مع التطور التاريخي لشمال أميريكا ، فهو يكتسب مظهراً عاماً جديداً كلياً . وهو عند سكوت مسألة تطورٍ له من العمر قرون ومملوء بالتناقضات ، مسألة الطرق المختلفة التي تُكيّف بهـا بقايا المجتمع العشيري مع النظام الاقطاعي ومن ثمّ مع الرأسمالية الناشئة ، ومسألة انحطاط هذا التكوين العشيري ، البطيء والمملوء بالأزمات . وفي أميريكا ، كان التاريخ نفسه قد طرح التضاد على نحو أكثر قسوةً ومباشرة ، فرأسمالية فرنسا وانجلترا المستعمرة تدمر مادياً ومعنوياً مجتمع الهنود الحمر العشيري الذي كان قد ازدهر بشكل ثابت تقريباً آلاف السنين .

إن تركيز كوبر على هذه المشكلة ، على الانحطاط المادي والتمزق المعنوي لقبائل الهنود الحمر يعطي رواياته منظوراً تاريخياً كبيراً وواسعاً . ومع ذلك ، ففي ذات الوقت ، تعني المباشرة والصراحة في التضاد الاجتماعي إفقاراً لعالمه الفني ، مقارنةً مع سكوت . ويبرز هذا عند كوبر بصورة خاصة في تصويره الانجليز والفرنسيين ، الذين يصور معظمهم بصورة تخطيطية ، وبسايكولوجية سطحية ، وروح دُعابةٍ وفكاهةٍ ، رتيب ومفتعل . وينتقد بلزاك بشدة هذا الضعف عند كوبر ، الذي اعتبره ، لولا ذلك ، جديراً بوراثة سكوت . وفي

رأيي - يكمن مصدر هذا الضعف في أن الأوربيين الأفراد الذين يظهرون ظهوراً متقطعاً في روايات كوبر يعيشون حياة أكثر عزلةً بكثيرٍ من الأسياد الاقطاعيين وسكان المدن عند سكوت ، ولا يتفاعلون اجتماعياً .

ويتركز اهتمام كوبر في تصوير مجتمع الهنود الحمر العشيري الآخذ بالانحطاط بشكل مأساوي . وبعظمةٍ ملحمية حقاً ، يفصل كوبر عمليتي الانحطاط المأساوي والاجتثاث الطبقي الانساني والمعنوي . وهو يقصر سمات الانحطاط المأساوية المثيرة على عدد قليل من شخصيات متبقية كبيرة من قبيلة (ديلاوار) ، بينما يطرح مظاهر تحلل الهنود الحمر المعنوي طرحاً واسعاً ومفصلاً في القبائل المعادية . وهذا يبسط ولا شك تصويره ، ولكنه يمنحه في بعض أجزائه أهمية أشبه بالملحمية .

إلا أن أعظم انجازات كوبر الفنية هو تطويره الرائع لما أتى به سكوت وهو « بطل منتصف الطريق » . والشخصية المركزية لهذه الروايات هي (ناثنيال بمبو) ، الصياد الانجليزي البسيط ، الأمي ، وهو أحد طلائع مستعمري أميريكا ، الذي هو ، رغم ذلك ، وبوصفه واحداً من الناس العاديين ، ينجذب بعمقٍ إلى نبل الهنود الحمر الإنساني والبسيط ، ويدخل في ارتباط إنساني لا ينفصم مع بقايا قبيلة الـ (ديلاوار) . وصحيح أن موقفه الأخلاقي بصورة عامة يبقى موقف رجل أوربي ، إلا أن حبه للحرية غير المقيد ، وانجذابه إلى الحياة الانسانية البسيطة ، يُقرّبانه إلى هؤلاء الهنود الحمر أكثر مما يُقرّبانه إلى المستعمرين الأوربيين الذين يتلاءم معهم في الظروف الاجتماعية الموضوعية . وفي هذه الشخصية الشعبية ، البسيطة ، التي تستطيع فقط أن تعيش مأساتها عاطفياً ، ولكنها لا تفهمها ، يصوّر كوبر مأساة هؤلاء المستعمرين الأوائل التاريخية الهائلة ، الذين هاجروا من انجلترا لكي يحتفظوا بحريتهم ، إلا أنهم يهدمون بأنفسهم هذه الحرية بأعمالهم هم في أميريكا . وقد عبر (مكسيم غوركي) عن هذه المأساة بصورة جيدة جداً :

إنه ، بوصفه مستكشف غابات وسهوب « العالم الجديد » ، يشق طرقاً جديدة فيها لأناسٍ يدينونه في وقت لاحق بوصفه مجرماً لأنه تجاوز علـى قوانينهم الخاصة بالارتزاق ، تلك القوانين التي هي ، بالنسبة لشعوره بالحرية ، غير مفهومة أيضاً . وطوال حياته ، خدم على نحو غير واع القضية الكبيرة الخاصة بالتوسع الجغرافي للحضارة المادية في قطر سكانه غير متحضرين ، ووجد نفسه عاجزاً عن العيش في ظروف هذه الثقافة التي شق من أجلها الطرق الأولى .

إنّ غوركي يبيّن هنا بدقةٍ كبيرة كيف أن مأساة تاريخية عظيمة ، بل بالحقيقة مأساة تاريخية عالمية ، يمكن تصويرها عبر مصير انسانٍ عاديّ من الشعب . ويبين كوبر أن مأساة كهذه تتحول إلى ما هو أكثر اثارةً من الناحية الفنية إذا ما صُوّرت في بيئة تنمو عضوياً فيها التناقضات الاقتصادية المباشرة والتناقضات الأخلاقية الناشئة عنها من مشاكل الحياة اليومية . ومأساة الروّاد تُربط هنا ربطاً رائعاً مع الانحطاط المأساوي للمجتمع العشيري ، ويكتسب أحد التناقضات الكبيرة في رحلة تقدم الجنس البشري تجسيداً رائعاً ومأساوياً .

إنّ هذا المفهوم المتعلق بتناقضات التقدم البشري هو ثمرة المرحلة التالية للمرحلة الثورية . وقد سبق أن اقتبسنا ملاحظة بوشكين حيث يبين ، بوضوحٍ ووعيٍ ، بأن تصوير سكوت للتاريخ يرمز إلى عصر جديدٍ حتى بالمقارنة مع شكسبير وغوته . وهذا الوضع التاريخي الجديد يمكن أن يُدرس بمنتهى الوضوح في غوته نفسه . فقد كان غوته نصيراً للتقدم متحمساً في كل مجال وحتى النهاية . ثم حتى النهاية كان يتتبع الظواهر الجديدة في الأدب بانتباهٍ وتفهم . وقد درس وانتقد تفصيلاً ، ليس سكوت ومانزوني فقط ، بل كذلك ، في الأيام الأخيرة تقريباً من حياته ، أعمال ستندال وبلزاك العظيمة الأولى .

ومع ذلك ، فإن علاقة غوته بسكوت مشكوك فيها ، وان تأثير سكوت

في أسلوب غوته الخلاّق ليس حاسماً تماماً . وفي تصوير المكان والزمان التاريخيين ، وفي الحفاظ على نفسية الشخوص التاريخية الفعلية حتى في لحظات تألقها ، يكون غوته دائماً شاعراً في الفترة التي سبقت سكوت . وليس بمقدورنا هنا تحليل مختلف الأحكام التي أصدرها غوته على سكوت ، وتطورها والتناقض فيها . ولكن يكفي أن نذكر التناقض نفسه . فقد سبق أن اقتبسنا تعليق غوته المتحمس على رواية « روب روي » . وبأمكان المرء أن يقتبس عدداً كاملاً من هذه التعليقات . إلا أنه في محادثاته مع المستشار (فون موللر) ، يضع غوته ، في احدى النقاط ، (بايرون) فوق سكوت إلى درجة عالية ، قائلاً عن الأخير : « لقد قرأت روايتين لوولتر سكوت ، وأنا أعرف الآن ما يبغيه وما يستطيع أن يفعله . إنه ليسليني دائماً ، إلا أنني لا أستطيع أن أتعلم أي شيء منه » .

إن التصريح المدلى به إلى (ايكرمان) الذي اقتبسناه، يعود إلى فترة لاحقة، لذا فسيكون لدى المرء ما يبرر الافتراض بأن غوته عدل رأيه عن سكوت في وقت لاحق . إلا أن الأعمال الحاسمة لغوته اللاحق لا تظهر أي أثرٍ لأي تأثير فاعلٍ لمفهوم الناس والأحداث التاريخي الجديد . ويتسع الأفق الاجتماعي لدى غوته اللاحق أكثر فأكثر ، ويتعمق باستمرارٍ تبصره في الجدلية المأساوية للحياة البرجوازية الحديثة ، إلا أنه ، بقدر تعلق الأمر بتجسيد الزمان والمكان والنفسية التأريخية المتساوقة ، لا يتجاوز اطلاقاً المرحلة التي بلغها في نضجه . ويبقى الطابع التاريخيّ لأعمال من أمثال رواية « **ايغمونت** » بهذا الصدد قمة إنجازه . والحقيقة ، فهو حتى في غضون فترة تعاونه مع (شيللر) ، كان لا يزال يميل بقوةٍ إلى تصوير الأحداث المحلية المهمة وفقاً لطابعها التاريخي الصرف ؛ وكان يرغب في أن يجد أساساً مشخصاً فنياً لجوهرها الاجتماعي — الانساني الصافي ، حيث لم يلزمه أو يربطه بأيّ زمن تأريخي محدد . وبالإمكان رؤية تقليد التنويرية المبسط هذا بوضوح بأساليب مختلفة في رواية « **رينارد الثعلب** » ورواية « **الفتاة**

الطبيعية » . والأحداث الاجتماعية والتاريخية المهمة التي تدخل في رواية ، **فيلهيلم ميستر** ، مثلاً (الحروب ، الخ) ، يجري عمداً ابقاؤها تجريدية جداً ، بل أكثر تجريدية مما عند فيلدينغ أو سموليت ، مثلاً . وغوته هنا يقتفي التقليد الفرنسي وليس الانجليزي . وكل هذه الميول الفنية التي تبلورت في غوته قبل فترة سكوت محفوظة ، وتصبح ، في الحقيقة ، أكثر بروزاً في مرحلته الأخيرة (الصلات الانتقائية — **فاوست الثاني**) . وحتى بوصفه حكماً انتقادياً في التطورات الجديدة ، فان تقليداً قوياً من ليسنغ لا يزال يعيش في غوته ، كما سنرى .

وهكذا ينتمي عمل غوته في جوهره إلى مرحلة التجسيد التاريخي السابقة لسكوت . ومع ذلك ، فقد رأينا أيضاً أن غوته أدرك ظروفاً معينة تحكم نشوء الرواية التاريخية وموضوعها بوضوح أكثر بكثير مما كان لدى أي من معاصريه الألمان . وقد رأى بصواب بالغ مغزى تاريخ انجلترا المستمر ، والمجيد بالنسبة للجيل الحاضر . وهذا الأساس الفعلي للرواية التاريخية منعدم في العديد من الأقطار الأوروبية المهمة ، ولا سيما في ألمانيا وايطاليا .

وفي الأربعينات ، كتب (هيبل) ، وهو يتابع مراجعة قام بها (ويليبالد الكسيس) لإحدى مسرحياته ، على نحو شديد وقاطع جداً ، عن هذه العلاقة يقول :

« صحيح جداً هو أننا الألمان لا نملك علاقة مع تاريخ شعبنا ... ولكن ما سبب هذا ؟ إنه لأن هذا التاريخ كان **بغير نتيجة** ، لأننا عاجزون عن النظر إلى أنفسنا بوصفنا نتائج تطوره العضوي كالانجليز والفرنسيين ، مثلاً ، لأن ما نحتاج اليه هو وجوب أن نسمي تاريخنا ليس تاريخ **حياتنا** ، بل **مرضنا** الذي لم يبلغ بعد أزمته » .

وعن الفشل الحتمي للكتاب الألمان الذين عالجوا مواضيع (هو هنستوفن) ، يقول بصراحة حادة ان هؤلاء الأباطرة « لم تكن لهم أية علاقة » بألمانيا

« غير علاقة **الدودة الشريطية بالمعدة** » . وهذا الوضع ينتج حتماً مواضيع ، هي إما صدفيّة ، أو زائفة في الواقع ، ما لم يكن الكتاب قادرين على جعل هذا الظرف الحرج أو الخطر ، هذه الجزئية ، وهذه المأساة الخاصة بتاريخهم نفسه ، مركز تصويرهم .

وفي ألمانيا ، لم توجد الظروف الايديولوجية لهذا النوع من التفسير . وقد بقيت المعالجة الوحيدة لسرد تاريخي على مستوى رفيع توجد فيه عناصر وملامح هذا الظرف المأساوي وجوداً غير واعٍ وغريزياً ، أي رواية (كليست) ، « **ميشيل كوهلهاوس** » ، قصة وحيدة ليس في الأدب الألماني فحسب ، وانما في عمل الكاتب نفسه . وكما كان غوته قبله في « **غوتزفون بيرليشينغن** » ، يعود كليست أيضاً ، وبشعور تاريخي حقيقي ، إلى أزمة كبيرة في التاريخ الألماني ، إلى زمن الحركة الاصلاحية . وفي كلا العملين ، ينجم التناقض عن الصراع بين استقلال الفرد في القرون الوسطى (ذلك الفرد الذي تنبع نفسيته واخلاقيته من « فترة تاريخية » بمعنى ڤيكو وهيغل) والعدالة التجريدية للدولة العصرية البارزة من العهد الاقطاعي . ومن السمات التي تتميز بها الطريقة التي يُحكم بها على التطور الألماني عند الشابين غوته وكليست معاً هي أن استمرار الحركة الاصلاحية الديموقراطي ، أي الحرب الفلاحية ، هو اما غائبٌ عن كامل الصورة واما أنه يبدو فقط في شكل اتجاه سلبي . وبالرغم من آراء كليست المحافظة سياسياً واجتماعياً فأن قصته المتسمة بالحبكة المحكمة والحادة تبين بوضوح الآثار الايديولوجية للتحول التاريخي الذي كان قد حدث منذ دراما شباب غوته . وبينما عند الأخير تظهر الحركة الاصلاحية ، بما فيها لوثر ، جانباً تقدمياً صرفاً ، أي التحرر من التنسك وانعدام الحرية القروسطين ، فعند كليست تتحرك الاتجاهات المشكوك فيها ، بل الواقع السلبية تماماً ، للحركة الاصلاحية وعلاقاتها مع النظام الاستبدادي للدول الصغيرة ، إلى المقدمة وتصبح عوامل حاسمة في الصراع المركزي .

ان الموقع الفريد الذي تحتله هذه القصة في الأدب التاريخي الالماني ليس مرده اطلاقاً هو أنها تواصل ، بدهياً ، تجسيد مشاكل التاريخ الألماني الفعلية . وتظهر هذه الفرادة نفسها (بعد إجراء جميع التغييرات الضرورية كما هو عند غوته) في أن هذه المعالجة الهامة لفهم فني للتاريخ الألماني لا يمكن أن تجد أية متابعة في أعمال كليست طيلة حياته أيضاً . وغوته ، بطبيعة الحال ، يستخلص بوعي جميع النتائج الضرورية من هذا الموقف : باستثناء الفصلين الأول والرابع من الجزء الثاني من « **فاوست** » ، حيث يظهر مرة أخرى موضوع الكوتز ، بعد أن صُحح على ما يبدو — وهو الآن على تضاد مع تجارب غوته التاريخية التي زيدت غنىً وعمقاً — وهو لا يعود مرة أخرى إلى موضوع التاريخ الألماني . أما كليست ، فهو ، من جهة أخرى ، يضم أكثر مواد التاريخ الألماني تنوعاً في عمله الدرامي . إلا أن أسلوب معالجته لا يظهر أي أثر للتقدمية الرئيسة لرواية « **كوهلهاوس** » ؛ فهي من جهـــة عـرَضيّة ، تعالج الأساس التاريخي كمجرد مبرر للتعبير عن تجارب شخصية وذاتية صرفة ؛ وهي من جهة أخرى تعطي أجوبة رجعية على أسئلة عن التاريخ هامة . (تتقاطع في معظم الاحيان سلسلتا المواضيع ؛ ولنفكر في مشي هومبرغ في نومه) . وهكذا يؤكد كليست بشدة فقر التاريخ الالماني الذي أشرنا إليه سابقاً .

إن الخط المهيمن في التاريخ الأدبي في المانيا كان خط الرجعية الرومانتيكية ، أي التمجيد التبريري للعصور الوسطى . وقد وُلد هذا الادب قبل سكوت بفترة طويلة ، على يد (نوفاليس) و (واكينرودر) و (تيك) . وكان نتاج تأثير سكوت هنا هو في اقصى الحالات اعطاء التفصيل طابعاً أكثر واقعية ، وهو اتجاه نما في العمل الاخير لكل من (آرنيم) و (تيك) . الا انه لم يحقق ، وما كان بامكانه ان يحقق ، تغيراً فعلياً . وكان ذلك بصورة رئيسة لأسباب سياسية وايديولوجية ، إذ يتضح مما قلناه سابقاً أن ما كان الاهم في كتابة سكوت ووصفه للشخصيات الروائية لم يكن بمقدور الرومانتيكية الرجعية أن

تستوعبه وتطبقه بأي حال من الاحوال . وكان بمقدور الرومانتيكيين ، في افضل الحالات ، ان يتعلموا مجرد المظاهر الخارجية من سكوت .

ان الموقف ليس افضل جداً في ما يخص الرومانتيكية اللبرالية اللاحقة ، والرومانتيكية المشوبة باللبرالية . فقد حرر (تيك) في تطوره اللاحق نفسه من العديد من النزوات الذاتية والرجعية في فترته المبكرة . وقصصه التاريخية اللاحقة هي على مستوى أعلى إلى درجة كبيرة ، وذلك من حيث الاتجاه على الاقل، من القصص الأولى ، ولا سيما الجزء الكبير غير الكامل من روايته « **الثورة في جبال سيفين** » . ولكن (تيك) ، هنا أيضاً ، كان عاجزاً عن أن يرث أي شيء له اهميته من سكوت . وتنطلق كتابة هذا العمل بأكملها من الافكار الدينيّة من انتفاضة (هيغونيتو) الاخيرة في فرنسا . ويتشكل التمثيل الحقيقي بمناقشات دينية ، واشكال اعتياذية من الاعتقاد الصوفي ، ومشاكل اخلاقية صرفة تتعلق بالسلوك (القسوة أو الرحمة) ، وتحولات من دين إلى آخر وهلم جرّاً . وأما حقيقة أنّ التمرد تمتد جذوره في الحياة ، والمشاكل التي تؤثر في حياة الناس أنفسهم ، فهذه مهملة عملياً . وليست حياة الناس حاضرةً إلا بوصفها مادة تصويرية تجريدية للصراعات الروحية والأخلاقية المستمرة في عالمٍ معزول « فوق » .

ان الكاتب الالماني الوحيد الذي يمكن للمرء ان يقول عنه ، بشيء من الانصاف ، إنه يتمسك بتقاليد سكوت هو (ويليبالد اليكسيس) . فهو قاص حقيقي له موهبة حقيقية في ما هو حقيقي تاريخياً في أخلاق ومشاعر الناس . والتاريخ عنده هو أكثر من أزياء وزخارف إلى درجة كبيرة ؛ إنه يقرر فعلاً الحياة والفكر والشعور والسلوك لدى شخوصه . ونتيجة ذلك هي أن عالم القرون الوسطى لدى ويليبالد اليكسيس هو مبعدٌ ايضاً عن موضوع القصيدة القصصية للرومانتيكية الرجعية . إلاّ أن ضيق مواضيع الكتابة الالمانية يفرض الشعور به بأعلى درجات البروز بالضبط عند هذا الكاتب الواقعي الموهوب وواضح الرؤية . فرواياته تعاني من بؤس التاريخ البروسيّ ، من

الصغَر الموضوعي للصراعات بين النبلاء والملك والبرجوازية في بروسيا. وبالضبط لأن أليكسيس واقعي تاريخي حقيقي، تبرز هذه السمات الصغيرة بقوة في كتاباته، مؤثرة في كل من الحبكة وخلق الشخصيات الروائية، وسالبةً أعماله المتصورة بشكل صحيح والمرسومة بشكل جيد من تلك الشمولية والاقناعية اللتين تمتعت بهما روايات سكوت. وبالرغم من مواهبه فهو يبقى اسيراً في العالم المحلي. وكان (غتزكاو) قد ادرك هذا منذ فترة طويلة جداً. ويشارك في هذا الحكم بلا تحفظ معجبٌ باليكسيس صريح مثل (تيودور فونتاني). فهو يستشهد بقول غتزكاو: «بيد أن التاريخ المحلي للمارك يجب ان يُحوَّل إلى تاريخ الرايخ ... لأن كل المانيا ... يجب ان تبقى إلى الابد حلماً». ويلخص فونتاني هذه الفكرة على النحو التالي:

كم كبيرة أو ضئيلة كانت الأهمية التاريخية والسياسية للاحداث الموصوفة في هذه الرواية؟ ربما لم تكن جميعها ضئيلة، الا ان من المؤكد انها ليست كبيرة جداً أيضاً، وما من جهد أياً كان مقداره سيجعل يوماً من المارك تلك الارض الموعودة التي عرف أولئك الموهوبون ببعد النظر السليم بأنها مصير المانيا منذ البداية. الا ان هذه الفكرة تتخلل كل الروايات. بينما كان ناخبو براندبيرغ في الحقيقة مجرد تابع للرايخ، وكان المجد المحلي لمدننا، بقدر تعلق الامر بالثروة والسلطة والثقافة، قد تلاشى بالاضافة إلى المانيا الفعلية، وبالاضافة إلى مدن الرايخ والهانسا.

وفي ايطاليا، كانت الموضوعات التاريخية بالمثل غير ملائمة. إلاّ أن سكوت وجد هنا وارثاً وسّع ميوله بأصالة رائعة، متجاوزاً إياه في بعض الجوانب، وإنْ كان ذلك في عمل واحد، معزول. ونحن نشير، طبعاً، إلى رواية مانزوني: «**المخطوبات**». وقد اعترف سكوت نفسه بعصمة مانزوني. وحين قال له مانزوني في ميلانو بأنه تلميذه، أجاب سكوت بأن رواية

مانزوني في هذه الحالة هي افضل أعماله . إلاّ ان الشيء المميز هو أنه فيما كان سكوت قادراً على كتابة عدد وافر من الروايات عن التاريخين الإنجليزي والإسكتلندي ، كان مانزوني قد قصر نفسه على هذه الرائعة الوحيدة . ومن المؤكد أن مردّ هذا ليس أي تحددٍ في موهبة مانزوني الشخصية . فابداعيّته في رواية قصةٍ ما وخياليّته في تقديم الطبقات الاجتماعية الأكثر تنوعاً ، وجنوحه إلى الدّقة والصدق التاريخيين في الحياتين الداخلية والخارجية ، كل ذلك يبلغ على الاقل مصاف هذه المواهب عند سكوت . والحقيقة ، ففي تنوع وعمق خلق الشخصيات الروائية ، وفي الاسلوب الذي يستنفد به جميع الامكانات الشخصية والنفسية للصدامات المأساوية الكبيرة ، فان مانزوني هو المتفوق على سكوت . وبوصفه مبدع افراد ، فهو فنان اعظم من سكوت .

وبوصفه فناناً كبيراً حقاً ، فقد اكتشف أيضاً موضوعاً مكّنه من التغلب على لاملاءمة التاريخ الايطالي الموضوعية وعلى خلق رواية تاريخية حقيقية، أي، رواية تثير الحاضر ، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات . وهو يضع الاحداث التاريخية في الخلف إلى مسافة ابعد مما فعل سكوت ، بالرغم من انه يرسمها بتشخيصٍ تاريخي للبيئة تعلمه من سكوت . الاّ ان موضوعه الأساس هو ازمة تاريخٍ وطنيٍ أقل حسيّةً وتاريخيةً بكثير مما هو دائماً عند سكوت ؛ انه بالاحرى الظرف الحرج لكامل حياة الشعب الايطالي ، الناجم عن تجزئة ايطاليا ، عن الطابع الاقطاعي الرجعي الذي كانت الاقسام المجزأة من القطر قد احتفظت به بسبب حروبها الصغيرة الضروس والمستمرة واعتمادها على تدخل الدول الكبرى . وهكذا ، ففيما تكون قصة مانزوني المباشرة مجرد حدثٍ محسوس معين مأخوذ من الحياة الشعبية الايطالية — حبّ فلاح شاب وشابة ، انفصالهما وزواجهما — ، فان عرضه يحوّلها إلى مأساة عامة من مآسي الشعب الايطالي في حالة من التدهور والتجزؤ الوطنيين . وبغير أن تخرج اطلاقاً عن الاطار المحسوس للزمان والمكان والعصر ، ونفسية الشخوص المكيفة

طبقياً ، تنمو قصة عاشقي مانزوني فتصبح هي مأساة الشعب الايطالي كلاً .

ونتيجةً لهذا المفهوم الرائع والعميق تاريخياً ، يخلق مانزوني رواية يخرج فيها الانساني اقوى بكثير مما عند استاذه . الا أن طبيعة موضوعه الداخلية تبين أنّ هذا كان يجب ان يكون رواية فقط ، وانه لم يكن ممكناً ان يتكرر إلا بمعنى سيء . وسكوت لا يكرر أبداً نفسه في رواياته الناجحة ، لأن التاريخ نفسه ، أي تمثيل الازمة المعنية ، ينتج دائماً شيئاً ما جديداً . ولم يزود التاريخ الإيطالي عبقرية مانزوني بهذا التنوع الدائم من المواضيع . ويبرز مانزوني حذقه الفني في شق الطريق الوحيد الذي امكن أن يؤدي إلى مفهوم عن التاريخ الإيطالي فخم ، وفي ادراكه بان روايةً له واحدةً فقط كانت ممكنة .

الا ان هذا ، بطبيعة الحال ، كانت له عواقبه بالنسبة للرواية التاريخية . وقد اكدنا هنا تلك السمات الانسانية والشاعرية في مانزوني ، حيث يتجاوز سكوت في عدة جوانب . إلاّ أن غياب ذلك الاساس التاريخي الكبير الذي اكبره غوته في سكوت ، ربما لا يمكن قصر آثاره على موضوع الرواية فقط . فقد كانت له كذلك آثار فنية داخلية : فغياب ذلك الجوّ التاريخيّ العالمي الذي يمكن الشعور به عند سكوت ، حتى حين يكون مقدماً صورة « واسعة » لحروب عشيرية صغيرة ، يُظهر نفسه في مانزوني في محدودية معينة في الافق الانساني من جانب شخوصه . وبالرغم من كل الصدق الانساني والتاريخي ، وبالرغم من كل العمق النفسي الذي يهبها مؤلفها ، فأنّ شخوص مانزوني عاجزة عن الارتفاع إلى تلك القمم النموذجية تاريخياً التي تَسِمُ ذرى اعمال سكوت . وبالمقارنة مع دراما سكوت البطولية عن (جيني دينز) أو (ريبيكا) ، فليس مصير لوسيا في الواقع أكثر من قصيدة قصصية مهددة من الخارج ، بينما تلتصق تفاهة حتمية بالشخوص السلبية في الرواية : فسلبيتها عاجزة عن ان تكشف جدلياً عن المحدوديات التاريخية لكامل الفترة ومعها

أيضاً محدوديات الشخصيات الإيجابية ، كما تفعل ، مثلاً ، شخصية فارس الهيكل في رواية « ايفانهو » .

ان الوضع بصدد امكانات الرواية التاريخية مختلف جداً في أكثر بلدان العصر تأخراً ، أي ، روسيا . فبالرغم من التأخر الاقتصادي والسياسي والثقافي ، خلقت الاستبدادية القيصرية وحدة قومية ودافعت عنها ضد الأعداء الاجانب . ولهذا السبب ، استطاع ممثلو القيصرية البارزون ان يؤدوا مهمة شخوص في رواية تاريخية ، لا سيما اذا كانوا يؤيدون ادخال الثقافة الغربية في روسيا . والحاضر ، وان كان بعيداً جداً من حيث الزمن ، منتهجاً اهدافاً اجتماعية وسياسية وثقافية مختلفة جداً ، سيكون قادراً على أن يحس في عمل كهذا تاريخه السابق بالذات ، أي الأساس الفعلي لوجوده بالذات . ولا يوجد في كامل مجرى التاريخ الروسي ، في جانب قومي ما ، أي شيء من تفاهة الظروف في التاريخين الالماني أو الإيطالي . وتعطي هذه الاريخية التاريخية في الحياة القومية الصراعات الطبقية ، أيضاً ، خلفية تأريخية مهمة ، أي مستوى تاريخياً مهماً . فلانتفاضات (بوغاجوف) و (ستينكارازين) الفلاحية عظمة تاريخية ، مأساوية ، كما للقليل من الانتفاضات على هذا المستوى في أوربا الغربية . وحرب الفلاحين الألمانية هي وحدها التي تفوقها في الروعة التاريخية ، المأساوية ، حين بدا التخلص من التدهور القومي ، وإقامة الوحدة القومية ، شيئاً متوقعاً على الأقل في الأفق ، ولكن ، طبعاً ، ليس إلا ليتلاشى مأساوياً حين حُطمت الانتفاضة .

وهكذا فليس مصادفة أن فُهمت في روسيا ، ثورة سكوت الخاصة بصنع العصر في تصوير التاريخ على نحو ربما كان أسرع وأعمق مما فهمت به في أي مكان آخر في أوربا . وقد قدم بوشكين ، ومن ثم بيلينسكي ، اضافة إلى بلزاك ، التحليل الأصوب والأكثر بحثاً للمبادىء الجديدة في فن سكوت التاريخي . ويفهم بوشكين ، بصورة خاصة ، بوضوح وشجاعة من ذات

اللحظة الأولى ، التعارض الجدلي بين سكوت ورواية الرومانتيكيين الفرنسيين التاريخية الزائفة . فهو يهاجم بشدة كل شكل من التحديث ، ولا سيما أسلوب جمع الماضي والحاضر معاً بالْباسِ التلميحات الفردية إلى الظاهرات المعاصرة لباساً تاريخياً ، بالرغم من أن الشخوص يحتفظون بأحاسيسهم الحديثة ، بغض النظر عن ملا بسهم: « البطلات الغوطيات يتلقين تعليمهن عند مدام كاميان ، وساسة القرن السادس عشر يقرأون صحيفة **التايمز** وصحيفة **جورنال دي ديبات** » . كما يكافح بوشكين ممارسة (ڤيغني) و (ڤيكتور هوغو) الرومانتيكية القائمة على وضع « الرجال العظام » في المركز من تصويراتهما التاريخية ، ووصف خصائصهم عن طريق الحكايات الموّثقة تاريخياً ، أو حتّى المبتدعة . وهكذا فهو يعطي تخطيطاً شخصياً ، يتسم بالسخرية والتحطيم ، لشخصية ميلتون في مسرحية هوغو « **كروموبل** » ورواية فيغني « **سينك مارس** » . وهو يقارن هنا بحدة بالغة بين الاتجاه المسرحي الرومانتيكي الفارغ وبساطة سكوت العميقة والأصيلة .

وتظهر رواية بوشكين التاريخية ، « **إبنة الكابتن** » ، وروايته **الناقصة** ، « **زنجي بطرس الاكبر** » ، دراسةً عميقة جداً في مبادىء التركيب عند سكوت . وطبيعي ان بوشكين ليس أبداً مجرد تلميذ لسكوت . وذلك ان دراسته لسكوت واستيعابه مبادىء سكوت في التركيب ليسا بأي معنى هما أساساً مسألة شكل . بل على العكس ، فان تأثير سكوت الكبير في بوشكين يكمن ، قبل كل شيء ، في تعزيزه الاتجاه الشعبي المتواجد فعلاً عند بوشكين . وهكذا ، إذا كان الأخير يبني رواياته التاريخية بنفس طريقة سكوت ، أي مع « بطل منتصف الطريق » بوصفه الشخصية الرئيسة ، ومع الشخصية المهمة تاريخياً والمتواجدة عرَضياً فقط ، فأن تركيبهما المتشابه ينبع من تشابه في موقفهما من الحياة . وقد أراد بوشكين ، كما كان شأن سكوت ، أن يصوّر في رواياته التاريخية نقاط تحول هامة وحاسمة في الحياة الشعبية . وبالنسبة له

أيضاً ، لم يكن اضطراب الحياة الشعبية الماديّ والمعنوي مجرد نقطة الاختلاف بل أيضاً المهمة المركزية في التصوير الفني . وفي نظره ، أيضاً ، كان الرجل العظيم في التاريخ ليس مهماً وهو منعزل ، يعيش لنفسه وحدها ، أو بسبب « عظمة » غامضة ، نفسية ، بل بوصفه ممثل تيارات مهمة في الحياة الشعبية . واستناداً إلى هذا الأساس ، وبصدق تاريخي رائع وحقيقة انسانية ، يرسم بوشكين في يوغاجوف وبطرس الأول شخصيات تاريخية لا يمكن أن تنسى . والأساس الفني لهذه العظمة هي أيضاً تصوير السمات الحاسمة في الحياة الشعبية ، في تشابكها وتعقدها التاريخيين الحقيقيين . وبوشكين يحذو أيضاً حذو سكوت في إدخال أبطال « منتصف الطريق » في صراعات انسانية كبيرة أثناء أزمة تاريخية ، وفي فرض تجارب ومهمات استثنائية عليهم لاظهار قوتهم في ظل هذه الظروف المبهضة التي تتجاوز مستواهم العادي السابق ، لاظهار الميزات الحقيقية والأصيلة انسانياً فيهم وفي الشعب .

إلاّ أن بوشكين ليس البتة مجرد واحدٍ من حواري سكوت . فهو يخلق رواية تاريخية ذات نمط أعلى جمالياً من نمطً رواية استاذه . ونحن نؤكد كلمة « جمالياً » على سبيل النصح . ذلك ان بوشكين ، في تفسير التاريخ نفسه ، يواصل السير على طريق سكوت ، وهو يطبق طريقة الأخير على التاريخ الروسي . إلا أن بوشكين ، على غرار مانزوني ، وان كان ذلك بطريقة مختلفة (انسجاماً مع شخصية الكاتبين والفرق بين بلديهما) ، يتفوق إلى درجة كبيرة على سكوت في فنيّة خلق شخصياته الروائية وتأطير قصته الجمالي .

والسبب هو أن سكوت ، أية كانت العبقرية التي يظهرها في رسم الخطوط التاريخية العريضة لقصةٍ ما أو النفسية الاجتماعية ــ التاريخية لشخوصه ، يهبط ، في معظم الأحيان ، بوصفه فناناً ، إلى ما تحت مستواه هو . وهنا ، أنا لا أفكر كثيراً في خلق الشخصيات الروائية المبتذل والتقليدي في معظم الأحيان ، ولاسيما في شخصياته الرئيسة ، وإنما أفكر بصورة رئيسة في الاستكمال الفني

الأخير لكل تفصيل ، واجتذاب كل جمال انساني خفيّ من الأفعال والاستجابات الفردية لشخوصه . وفي هذه المسائل يكون سكوت ، إذا ما حكم عليه بمستويات من كتّاب على غرار غوته وبوشكين ، مهلهلاً وسطحياً نوعاً ما . إن عينه الرائعة تمكنه من اكتشاف وفرة – لا نهاية لها تقريباً – من السمات الصحيحة تأريخياً واجتماعياً والمهمة إنسانياً في الأحداث التاريخية . إلا أنه غالباً ما يقنع بانتاج ما يراه في شكل ملحمي طيّع ومريح ، متمتعاً بلذة عفوية في حكاية قصته ، وبألا يتجاوز ذلك فنياً . (أما أن وراء هذه العفوية الرائعة معرفة تاريخية غنية وعميقة ، وخبرة حياتية هامة ، الخ ... فذلك ما لا يتطلب ، في اعتقادنا ، أيّ تأكيد آخر) .

إلا أنّ بوشكين يتجاوز هذه المرحلة من رؤية الواقع وتشكيله . فهو ليس شاعراً فحسب ، يرى العالم رؤية غنية وصائبة – ان سكوت يفعل هذا ، أيضاً . إنه في نفس الوقت ، وقبل كل شيء ، فنان ، وشاعر – فنان ، كما قال بيلينسكي . إلا أن من السطحية المفرطة تفسير هذا الطابع الفني لدى بوشكين بمجرد النشاط الفنيّ ، الصراع الذي لا يهدأ من أجل الجمال (أو حتى ، كما لا يزال يحدث أحياناً اليوم ، بمعنى الجمالية الحديثة) . والرغبة في الجمال ، في الكمال الفني ، هي شيء أعمق بكثير وأكثر انسانيةً في حالة بوشكين . وفي بوشكين تتواجد مرةً أخرى « انسانية صرفة » ، ولكنها ، على النقيض من انسانية غوته ، لا تنتمي إلى فترة سابقة لعهد سكوت في التفسير التاريخي . والسبب هو أنها لا تخرج أبداً عما هو مكيف انسانياً ، بما هو مقرر بالعصر والطبقة ، ومع ذلك ، فبخطها الواضح والبسيط من الناحية الجمالية ، وبتحديدها الكلاسيكي للقصة والنفسية بالضروريّ انسانياً (في الوقت الذي تحتفظ فيه بصوابها التاريخي) ، تنقل كل حدث إلى دنيا الجمال . وهذا الجمال عند بوشكين ليس جمالياً فقط أو في الحقيقة مبدأً « جمالياً » . انه ينطلق لا من متطلبات الشكل التجريدية ، ولا يستند إلى فصل للشاعر عن

الحياة ،وإنما على العكس، هو التعبير عن ارتباط الشاعر العميق جداً والثابت بالحياة . وقد جعلت خصوصية التطور الروسي هذه المرحلة الوسيطة الكلاسيكية الفريدة في الفن الحديث أمراً ممكناً : فهو فن على المستوى الايديولوجي لكامل التطور الأوربي السابق ، فنّ امتص ، من حيث المحتوى ، « مُشكل » الحياة امتصاصاً تاماً ، دون أن يكون مضطراً إما إلى تدمير النقاء الفنيّ في اتجاهه ، أي جمَاله ، بسبب هذا « المشكل » ، واما إلى التحول عن غنى الحياة من أجل الجمال .

إن فترة بوشكين سرعان ما حلت مكانها اتجاهات أخرى في كامل الأدب الروسي . وفي تجسيده الجمال ، يبقى بوشكين شخصية متفردة ، وليس في الأدب الروسي وحده . ويعالج معاصره العظيم الأصغر سناً ، غوغول ، الرواية التاريخية بطريقة تختلف كل الاختلاف عن طريقته . وقصة غوغول التاريخية العظيمة ، « **تاراس بلبا** » ، تواصل الموضوع الأهم في عمل سكوت ، أي ، تصوير سقوط مجتمعات ما قبل الرأسمالية المأساوي ، أي سقوط النظام العشيري . وتدخل قصة غوغول عنصرين جديدين على الموضوع ، أو بالأحرى ، تؤكد جوانب معينةً من الموضوع على نحو أكثر حيويةً مما يفعل سكوت . وقبل كل شيء ، فان القصة الأساسية ، وهي الصراع بين القوزاق والبولنديين ، هي أكثر قومية ، وأكثر توحداً وملحميةً في طابعها حتى من قصص سكوت . ويكتشف غوغول إمكان هذا التصوير الأروع والأشبه بالملحمي في الواقع التاريخي نفسه ، لأن قوزاقه قادرون على الظهور والعمل على نحو أكثر استقلاليةً وبطريقة أكثر إتحاداً من العشائر الاسكتلندية ، التي تُعصَر عند سكوت وتحوُل إلى ثقافة أكثر تقدماً ، وكانت ، موضوعياً ، ليست أكثر من دمية في الصراع الطبقي الحاسم بين انجلترا واسكتلندا . ومن هذا ينمو هناك اتساع في الموضوع قومي — ملحمي ، رائع ، ويكاد يكون هوميروسياً أحياناً ، يستطيع غوغول ، بوصفه فناناً عظيماً حقاً ، أن يستغل

إمكاناته استغلالاً كاملاً .

إلا أن غوغول ، مع ذلك ، كاتب عصري يفهم كلياً الضرورة المأساوية لسقوط عالم القوزاق . وهو يصور هذه الضرورة بطريقة أصيلة جداً ، بادخال نكبة مأساوية ، وهي درامية تقريباً في تركيزها، في التركيب الملحمي الواسع للكل : مأساة أحد أبناء البطل الرئيس ، الذي يصبح ، في حبه فتاة ارستوقراطية بولندية ، خائناً لشعبه . وقد سبق أن لاحظ بيلينسكي أن الفكرة الرئيسة هنا هي أكثر درامية مما هي عند سكوت بصورة عامة . ومع ذلك ، فأن إبراز العنصر الدرامي لا يحل طابع الكل الملحمي الواسع . فغوغول ، باقتصاد الاتجاه لدى الاستاذ الحقيقي ، يفهم كيف يجعل هذا الحدث المأساوي ، بوصفه حدثاً ، ينسجم عضوياً مع الكل ، ومع ذلك يترك المرء يشعر بأن الأمر هنا ليس مسألة حالة واحدة فردية ، بل مسألة المشكلة الجوهرية وهي كيف يصبح المجتمع البدائي مصاباً بثقافة تحيطه أكثر تقدماً في تطورها ، وهي مأساة سقوط كامل هذا التكوين بشكل ضروري .

إلا أن الصراعات الثقافية الحاسمة حول الرواية التاريخية ، والخطوات الحاسمة في تطورها اللاحق ، تقع في فرنسا ، بالرغم من أن رواية تاريخية واحدة لم تكتب في أدب هذه الفترة الفرنسي . تُظهر نوع الامتداد في اتجاهات سكوت ، كما يمكن العثور عليها في روايات مانزوني أو بوشكين ، كوبر أو غوغول . ولكن رواية الرومانتيكيين التاريخية في فرنسا ، من جهة ، انتجت شخصيات أكثر أهمية مما في غيرها من أوربا ، كما أن الصياغة النظرية للرواية التاريخية الرومانتيكية تعود على مستوى أكثر أهمية مما في الأقطار الأخرى . وهذا ليس مصادفة ، وإنما هو النتيجة الضرورية لحقيقة أن الصراع أثناء فترة إعادة النظام الملكي في فرنسا على تفسيرٍ للتاريخ تقدميّ أو رجعي كان المشكلة الاجتماعية والسياسية المركزية لكامل التطور القومي على نحو أكثر مباشرة بكثيرٍ مما في أي مكان آخر .

إننا لا نستطيع ، بطبيعة الحال ، ان نصف هذا الصراع بأسهاب . وسنتناول فقط البيان النظري البالغ الأهمية للاتجاه الرومانتيكي في الرواية التاريخية لنبيّن الفروق بوضوح . وسنحلل مقالة (الفريد دي فيغني) : « عن الحقيقة في الفن » ، التي ظهرت كمقدمة لروايته « سينك مارس » .

إن فيغني يبدأ من الشعبية المفرطة للرواية التاريخية والاهتمام بالتاريخ بصورة عامة . وهو يفسر هذه الظاهرة بالمعنى الرومانتيكي كلياً ، قائلاً : « ان عيوننا جميعاً مركّزة على سجل احداثنا ، وكأننا قد توقفنا لحظة لنأخذ في اعتبارنا شبابنا واخطاءه ، (التأكيد من عندي : ج. ل) ، بعد أن بلغنا النضج وانطلقنا نحو أمور أعظم » . وهذا التفسير ذو أهمية استثنائية من الناحيتين السياسية والايديولوجية . والسبب هو أن فيغني يعبر هنا بصراحة بالغة عن الهدف من كتابة التاريخ الرومانتيكية : فالرجولة التي بلغتها فرنسا نتيجة الصراعات الثورية تسمح بالقاء نظرة إلى الوراء على أخطاء التاريخ . والاهتمام بالتاريخ يعمل على كشف هذه الأخطاء من أجل تجنبها في المستقبل . وفي نظر فيغني ، كانت الثورة الفرنسية ، بطبيعة الحال ، هي قبل كل شيء خطأ من هذا القبيل . إلا أن فيغني ، شأنه في ذلك شأن العديد من الشرعيين الفرنسيين ، يرى التاريخ بوضوح يكفي لاعتبار الثورة الفرنسية لا حدثاً منعزلاً ، فجائياً ، بل بالأحرى النتيجة الأخيرة « لأخطاء شباب » التطور الفرنسي ، أي تحطيم استقلال النبلاء على يد الملكية المطلقة ، وتوسيع سلطة البرجوازية ومعها الرأسمالية . وفي روايته ، يعود إلى هدف (ريشيليو) لكي يكشف فنياً مصادر هذا « الخطأ » التاريخية . وفي تثبيت الحقيقة نفسها ، لا يوجد خلاف بين فيغني والمنظرين التقدميين لا يمكن تسويته . فبلزاك يعتبر (كاترين دي ميديسي) سلف (روبسبير) و (مارا) . وفي إحدى المناسبات ، وضع (هاينه) بذكاء في مجموعة واحدة كلاً من ريشيليو وروبسبير و (روتشيلد) بوصفهم مثوّري المجتمع الفرنسي الثلاثة . ويتألف

المبدأ التأريخي ــ الزائف ، الرومانتيكي عند فيغني من « مجرد » أنه يرى في هذا « خطأ » في التاريخ يمكن تصحيحه ببصيرة ملائمة . وهكذا فهو ينتمي إلى أولئك قصيري النظر من أيديولوجيي فترة إعادة النظام الملكي ، الذين لا يرون ، تحت قناع إعادة حكم النظام الملكي والنبلاء الشرعي ، كيف أن الرأسمالية الفرنسية ، التي بدأت بقوة مع (ترميدور) ، تتصاعد إلى أمام بشكل عاصف . (انها علامة أساسية على عبقرية بلزاك هي أنه أدرك ادراكاً كاملاً هذا الواقع الاقتصادي لفترة عودة النظام الملكي وصوّره بكل تعقده) .

إن هذا التفسير للتأريخ الفرنسي الحديث ، باعتباره طريقاً طويلاً مؤدياً إلى « خطأ » الثورة الفرنسية ، هو ، طبعاً ، ليس مجرد حكمٍ على المضمون الاجتماعي لهذا التطور ، بل يحتوي في طياته منهج معالجة كامل للتاريخ ، أي كامل مسألة ما اذا كان المرء يعتبر التاريخ ذاتياً أو موضوعياً . وفيغني ، كأي فنان حقيقي ، لا يقنع بالوقائع المباشرة والمعطاة بشكل تجريبي . إلا أنه لا ينفذ إلى هذه الوقائع ليتبيّن علاقاتها الداخلية ومن ثم ليجد قصة وشخوصاً يستطيعون التعبير عن هذه العلاقة الداخلية على نحو أفضل مما يمكن اكتشافه مباشرةً . إنه يعالج وقائع التاريخ بسلوكيةٍ أخلاقيةٍ ، ذاتية ، محتواها هو بالضبط الشرعية . وهو يقول عن الوقائع التاريخية : « انها تفتقر دائماً إلى تسلسل واضح ومرئي يمكن أن يؤدي بشجاعة إلى استنتاج أخلاقي » . وهكذا يتألف نقص الوقائع التاريخية ، وفقاً لفيغني ، من عجزها عن تقديم إسنادٍ كافٍ واضح لحقائق المؤلف الأخلاقية . ومن وجهة النظر هذه ، يعلن فيغني حرية الكاتب في تحويل الحقائق التاريخية والعوامل التاريخية . وتكمن حرية التصور الفني هذه في « السماح لواقع الحقائق بأن يذعن أحياناً إلى الفكرة التي يجب على كل واحدة منها أن تمثلها في أعين الأجيال القادمة كلها » .

وهكذا فان لدى فيغني ذاتية واضحة تجاه التاريخ ، تبلغ أحياناً حد القول بأن العالم الخارجي هو في جوهره أمر لا يمكن معرفته : « ليس المفروض ،

فيه (أي الانسان) ان يرى أي شيء عدا نفسه ... » . هذا ما يقوله فيغني . وواقع أنه لا يواصل باستمرار هذا المفهوم الذاتي المتطرف لا يغير من آثاره إلا قليلاً جداً ، حيث أن مبادىء الموضوعية التي ينشد فيها الدعم هي ، من جانبها،لا عقلانية وغامضة بشكل صرف . إذْ ما الفائدة في أن يضيف بأن الله وحده يستطيع ادراك كلية التاريخ ؟ وما الفائدة في افتراضه النشاط غير الواعي في التصور الشعبيّ في تكييف التاريخ ، إذا كان هذا النشاط لا يقوم بأي شيء أكثر من أقوال مألوفة أو حكايات تأريخية من النوع الدائر حول اعدام لويس السادس عشر حيث يُسمع شخص ما يقول : « يا ابن القديس لويس ، اصعد إلى السماء » ؟ ذلك ان الكلية التاريخية تُحوّل ، بهذا النشاط المزعوم في التصور الشعبي ، إلى سلسلة متقطعة من القصص الخيالية . وهذه ، وفقاً لفيغني ، عملية قيمة : « ان الحقيقة المتبناة هي دائماً أفضل تركيباً من الحقيقة الفعلية .. والسبب هو ان **كامل الانسانية** تستلزم أن تكون مصائرها سلسلة من الدروس لها » .

وإذا ما وجدت هذه المبادىء ، فمن المفهوم جداً أن يكون فيغني خصماً أساسياً لنمط كتابة سكوت في الرواية التاريخية :

> « أنا أعتقد أيضاً بأنني لا أحتاج إلى أن أقلد هؤلاء الأجانب (الاشارة إلى سكوت : ج. ل) ، الذين نادراً ما يسمحون في صورهم لشخصيات التاريخ المهيمنة بالظهور في الأفق . لقد وضعت شخصياتنا في المقدمة تماماً ، وقد جعلتم ممثلي هذه المأساة الرئيسين ... ».

وتثبت ممارسة فيغني الفنية على انها على إتفاق تام مع هذه النظرية . فشخصيات العصر التاريخية العظيمة هي في الحقيقة أبطال رواياته ، وهي ، وفقاً لـ « نشاط التصور الشعبي » ، مصورة عبر سلسلة من الحكايات المروية بشكل زاهٍ ومصحوبة بانعكاسات أخلاقية . والتحديث المزخرف للتأريخ يعمل على توضيح اتجاهٍ سياسي وأخلاقي محلي . وقد اعتمدنا على نص فيغني

هذا لأنه يحتوي التعبير الأكثر حيوية عن الاتجاهات الخاصة للرومانتيكية في الرواية التاريخية . إلاّ أن فيكتور هوغو ، وهو الأهم بما لا يقاس من الناحيتين الانسانية والفنية ، يبني رواياته التاريخية أساساً وفقاً لذات مبدأ إضفاء صفة ذاتية وأخلاقية مزخرفة على التاريخ ، حتى بعد فترة طويلة من قطع صلته بالمبادىء السياسية للشرعية الرجعية وبعد أن أصبح القائد الأدبي والايديولوجي لحركات المعارضة اللبرالية . وانتقاده لرواية سكوت « كوينتن دروارد » هو الطابع المميز إلى حد الافراط لموقفه من هذه المشاكل . وبوصفه انساناً وكاتباً عظيماً ، فمن الطبيعي أن يكون موقفه من سكوت أكثر ايجابيةً من موقف فيغني . والحقيقة فهو يرى بوضوح تام الاتجاهات الواقعية المعاصرة في فن سكوت ، وادراك سكوت « النثر » السائد . ومع ذلك ، فهو يعتبر هذا الجانب الواقعي العظيم من رواية سكوت التاريخية هو ذات المبدأ الذي يجب التغلب عليه بممارسته هو ، أي ، ممارسة الرومانتيكية .

« بعد رواية وولتر سكوت المثيرة للصور الذهنية ، والنثرية ، يبقى أن تخلق رواية أخرى ، أكثر جمالاً وأكثر اكتمالاً بالنسبة لذهننا . إنها رواية هي في ذات الوقت دراما وملحمة ، مثيرة للصور الذهنية ولكنها شاعرية ، واقعية ولكنها مثالية ، حقيقية ولكنها عظيمة، رواية سوف تجسّد أو تودع وولتر سكوت في هوميروس ».

وواضح لكل من يعرف روايات فيكتور هوغو التاريخية إنه لا يطرح انتقاداً فحسب لسكوت هنا ، وإنما يضع خطوطاً عامة لبرنامج لنشاطه الأدبي هو ذاته . وفي رفضه « نثر » سكوت ، هو يرفض الطريق الواقعي الوحيد إلى العظمة الملحمية . أي التصوير الأمين للظروف الشعبية والحركات الشعبية ، والأزمات في الحياة الشعبية التي تضم العناصر المستكنة في هذه العظمة الملحمية . وبالمقارنة ، فأن عملية « اضفاء مسحة الشعر » الرومانتيكية على الواقع التأريخي هي دائماً إفقار لشعر الحياة التاريخية الواقعي ، المحدد والفعلي هذا . ومن

الناجيتين السياسية والاجتماعية ، يتجاوز فيكتور دوغو إلى حد كبير الأهداف الرجعية لمعاصريه الرومانتيكيين . إلاّ أنه يحتفظ بمذهبهم الذاتي الذي يضفي صفة الأخلاقية ، مع محتوى سياسي واجتماعي متغير . وفي رأيه ، أيضاً ، فأن التأريخ مُحَوَّل إلى سلسلة من الدروس الأخلاقية للحاضر . ومما يضفي عليه طابعاً مميزاً جداً أن يحوّل بالذات عمل سكوت هذا — وهو نموذج الطرح الموضوعي للقوى التاريخية المتصارعة — عن طريق تفسيره ، إلى حكاية خرافية ذات عطاءٍ اخلاقي ليعرض تفوق الفضيلة على الرذيلة .

وتوجد ، طبعاً ، إتجاهاتٌ معادية للرومانتيكية في فرنسا ذلك العهد ، أيضاً . ولكن هذه الاتجاهات لا تصبح ببساطةٍ جزءاً من المفهوم الجديد عن التأريخ وبذلك تؤدي إلى تطورٍ في الرواية التاريخية الجديدة . ففي فرنسا ، وأكثر من أيّ بلد آخر ، بقي تقليد الحركة التنويرية قوياً وحياً . وكانت فرنسا هي التي وجهت أشد مقاومة أيديولوجية إلى الظلاميّة الرومانتيكية ، وكانت هي التي دافعت بأقصى القوة عن تقاليد القرن الثامن عشر ، ومعها تقاليد الثورة ، ضد ادعاءات رومانتيكية اعادة النظام الملكي . (وهذه التقاليد في فرنسا على درجة بالغة من القوة والتعدد . وبما أن التنويرية كان لها أيضاً جناحها الارستوقراطي المصقول ، فأنّ هذه الاتجاهات نشطة في الرومانتيكية أيضاً ، كما أوضح ماركس في مثال شاتوبريان ، وسيجد القارىء في لا تأريخية فيغني العديد من هذه العناصر المعدّلة في التنويرية) . وطبيعي ان ممثلي تقاليد التنويرية المهمين لم يبقوا غير متأثرين بالوضع الجديد ومهماته . ولهذا السبب ، تطلب كفاحهم ضد هذه الرجعية أن يكون تاريخياً بشكل أكثر وعياً من مفاهيم المتنوّرين القدامى . ومع ذلك ، إحتفظ مفهومهم إما بعناصر قوية من مفهوم متدرج عن التقدم البشري واما باتجاهات نحو شكوكية عامة بصدد «عقلانية» التاريخ .

إن أهم ممثلي استمرار تقاليد التنويرية في هـــذه الفترة هما ستندال

و(بروسبير ميريمي) . ولا يسعنا هنا إلا أن نفحص آراءهما في علاقتها بمشكلة الرواية التاريخية . ويبين ميريمي آراءه بوضوح في كل من مقدمة روايته التاريخية **تأريخ حياة الملك شارل التاسع** وفي واحدٍ من فصولها ، وذلك في حوار بين مؤلف وقارئ . وهو يتخذ أشد موقف ضد مفهوم الرومانتيكية عن الرواية التاريخية ، أي أن الشخصيات العظيمة في التاريخ يجب أن تكون الأبطال الرئيسين . وهو يحيل هذه المهمة إلى حقل كتابة التاريخ . ويسخر من القارئ الذي يطالب ، وفقاً للتقاليد الرومانتيكية ، بأن يحمل شارل التاسع أو كاترين دي ميديسي إشارة شيطانية في كل سمة من سماتهما الشخصية . وهكذا ، ففي الحوار يطالب القارئ قائلاً : « ولكن دعها (أي كاترين) تقول بضع كلمات جديرة بالتذكر . لقد سممت لتوّها جيني دالبرت ، أو هكذا في الأقل تدور الاشاعة ، وهذا يجب أن يكون واضحاً » . ويجيب المؤلف قائلاً : « كلا ، أبداً ؛ إذْ لو كان هذا واضحاً ، فأين سيكون الخداع المشهور ؟ » . وبهذه الملاحظات وأمثالها ، يسخر ميريمي بصوابٍ تام من التخليد الرومانتيكي للشخصيات التاريخية بنصب تذكارية ، ومن التجريد الرومانتيكي لهذه الشخصيات من صفاتها الانسانية .

هنا إذن ، بين أيدينا محاولة جادة جداً لمواصلة الرواية التاريخية على أساس استكشاف غير متحيز لحياة الماضي الفعلية . والنقيض للرومانتيكية الرجعية واضح عند كل نقطة . ومن المسلّم به ان النقيض للتقليد الكلاسيكي حادٌ تجاه كل من أسلوب تقديم الشخصيات التاريخية المنمق القائم على عبادة الأبطال ، وتقاليد الشكل الضيقة التي تمنع أي تصويرٍ صادقٍ للحياة التاريخية . وقد مكّنت هذه المعارضة من التحالف المؤقت بين ميريمي واصدقائه وقسم من الرومانتيكيين . إلا أن معارضتهم المشتركة لقيود الكلاسيكية ، أي نقدهم اللاذع للأخيرة ، يجب ألاّ تعمّي الانقسامات الداخلية بين الحلفاء .

كما يجب ألاّ تعمي الانقسامات الايديولوجية والأدبية في المعسكر

التقدمي ، أي ، الطرق المختلفة التي يُفسر بها التاريخ ، ويكيّف من جانب الأدب ، ويسخر في الدفاع عن التقدم ضد الرجعية . وقد سبق أن ذكرنا ان ميريمي واصدقاءه كانوا قد تجذّروا في التقاليد الفلسفية للحركة التنويرية . وبالنسبة للرواية التاريخية ، كانت لهذه الحقيقة سيئة هي ترك الثنائية بين الواقع التجريبي والقوانين العامة التجريدية غير محلولة ايديولوجياً وفنياً في آن واحد . أي ، ان ميريمي يرغب في أن يستخلص دروساً عامة من التاريخ تصلح لجميع الأزمان (بما فيها الحاضر) ، إلا أنه يستخلصها **مباشرةً** من مراقبة ذكية ومفصلةٍ لحقائق التاريخ التجريبية . وهو لا يستخلص تلك التعديلات الخاصة الملموسة المتعلقة بقوانين الحياة ، وتركيب المجتمع ، وعلاقات الناس فيما بينهم ... الخ ، التي اشتق منها سكوت واقعية صوره التاريخية (وهو غير عالم ، بطبيعة الحال ، بمغزى اكتشافاته العام والمنهجي) . وعلى هذا فأن ميريمي أكثر تجريبيةً من سكوت ، ومتمسك على نحو أكثر صلة بالسمات والتفاصيل الفردية . وفي نفس الوقت ، **فهو يستخلص على** نحو أكثر مباشرةً من الأخير استنتاجات عامة من الحقائق التاريخية .

إن التجريبية تظهر قبل كل شيء في الطريقة التي يقدّم بها ميريمي الأحداث التاريخية . فبدلاً من رؤيتها من مسافة راويةٍ معاصر ، بوصفها مراحل فردية في ما قبل تاريخ الحاضر ، كما فعل ذلك سكوت ، فهو يستهدف القرب الوثيق والألفة لدى المراقب المعاصر الذي يستطيع أن يمسك بكل تفصيل عابر ومسرع .

إن (فيتيت) ، رفيق ميريمي في السلاح وصديقه الشاب ، الذي أثر بقوة تسلسلُ مشاهده التاريخية في رواية ميريمي « **الانتفاضة الفلاحية** » بصورة خاصة ، يعلن هذا الهدف بشكل واضح جداً في مقدمة له :

« لقد تخيلت نفسي في أيار عام ١٥٥٨ أتجول في باريس أثناء يوم المتاريس والأيام السابقة . لقد دخلت واحداً بعد آخر : قاعات

اللوفر ، وفندق دي غاي ، الحانات ، الكنائس ، منازل المواطنين المنتمين إلى أحزاب العصبة ، الساسة او الهوغونوت ، وفي كل مرة يعرض نفسه مشهد مثير للتصور ، صورة أخلاق ، سمة شخصية ، وحاولت ان احتفظ بصورتها بينما كنت أرسم مخططاً لمشهدٍ ما . إن المرء يشعر ان سلسلة من الصور فقط يمكن أن تنشأ عن هذا ، أو ، كما يقول الرسامون ، دراسات ، تخطيطات ، ليس لها الحق في أن تزعم بأن لها ميزة عدا ميزة الشبه » .

وقد وضع فيتيت هذه الملاحظات مؤكداً الاشارة إلى أن مشاهده الدرامية هي من التاريخ . وسنبحث فيما بعد آثار هذه الآراء بالنسبة للدراما التاريخية — وتمثل روايــة فيتيت ، محاولة في هذا الاتجاه . وتسير رواية ميريمي التاريخية على غرار هذه التجارب الدرامية بشكل مباشر ، إلا أنها تظهر تركيزاً أساوبياً أكبر وأكثر وعياً . ولكن هذا التركيز ينطبق في جوهره على التعبير الأدبي الصرف ولا يشير إلى حركة فعلية في اتجاه المفهوم الكلاسيكي عن الرواية التاريخية . وتركيز ميريمي هنا هو من نوع الرواية القصيرة ، أي النوعية القصصية . وهو يقول في المقدمة التي سبق ان اقتبسنا منها : « إنّ الشيء الوحيد الذي أحبه في التاريخ هو الحكايات ، وأفضل منها تلك التي أعتقد بأنني وجدت فيها تصويراً حقيقياً لاخلاق وصفات عصرٍ معين » .

ولهذا السبب ، تملك المذكرات ما تعطيه أكثر مما تملك الأعمال الروائية ، لأنها محادثات وثيقة بين المؤلف والقارىء ، وبالتالي تعطيه صورة عن العصر تتوافر فيها كل الصلة والقرب في المراقبة المباشرة ، التي يراها ميريمي (مثل فيتيت) العامل الحاسم في تقديم أو عرض التاريخ .

وهكذا ، فليس مفهوم ميريمي هو ادراك التشابك المحسوس والمعقد في العملية التأريخية نفسها . إنه يجرد الشخصيات التاريخية الرئيسة من بطولتها بشكوكية مشروعة . ولكنه بعمله هذا يجعل مجرى التاريخ خاصاً . وهو بتصويره

في روايته المصائر الخاصة وحدها للناس العاديين إنما يبغي عرض أخلاق العصر بشكل واقعي . وهو في التفاصيل ينجح نجاحاً مثيراً للاعجاب . إلا أن في قصته جانبين ضعيفين ، وكلاهما مرتبطان بموقفه التنويري المتشكك ارتباطاً وثيقاً . فاولاً ، ان الأحداث الخاصة ليست مربوطة بحياة الناس الواقعية على نحوٍ كاف من الاحكام ؛ فهي مقصورة في نقاطها المهمة على المناطق الاجتماعية العليا . وهكذا ، ففيما تعطي صورة نفسية حاذقة عن اخلاق هذه الطبقات ، فهي لا تبين علاقات الأخيرة بمشاكل الناس الفعلية الحاسمة . ونتيجة لذلك ، تبدو مسائل العصر الايديولوجية الحاسمة ، وفي مقدمتها التعارض بين البروتستانتية والكاثوليكية ، وكأنها مشاكل ايديولوجية صرفة . ولا يبقى لهذا الطابع سوى أن يؤكده موقف المؤلف ، المتشكك والمعادي للدين ، الذي يبرز واضحاً في مجرى القصة . وثانياً . — وهو ما يتصل بهذا اتصالاً وثيقاً — لا توجد أية صلة عضوية فعلاً بين الحدث التاريخي الكبير الذي يريد ميريمي أن يصوره — ليلة سانت بارتولوميو — وبين مصائر الأبطال الرئيسين الخاصة . ولليلة سانت بارتولوميو هنا شيء من طابعٍ شبيه بـ « الكارثة الطبيعية » عند كوفيا ؛ فهي يجب أن تحدث ، وهي تحدث فعلاً ، الا أن ميريمي لا يبرز ذلك بوصفه ضرورة تاريخية .

إن شكوكية ميريمي تخفي ازدراء عميقاً للمجتمع البرجوازي في فترة عودة الملكية التي ظهرت من « الفترة البطولية » للحركة التنويرية والثورة . ومن هنا جاءت المقارنة الساخرة بين الحاضر والماضي في تصوير ميريمي للاخلاق ، تلك المقارنة التي تختلف اختلافاً كبيراً عن المقارنة الروماتيكية . ويقول ميريمي في مقدمته : « ان مما يبعث على الاهتمام ، كما يبدو لي ، أن نقارن هذه الأخلاق مع أخلاقنا ، وان نلاحظ في الأخيرة انحطاط العواطف الجياشة على أساس تفضيل الهدوء ولربما السعادة ».

وهنا ، تكون الصلة الوثيقة بين مفهوم ميريمي ومفهوم ستندال عن التاريخ

مرئية بشكل واضح . ففي الأدب الفرنسي ، نجد ستندال الممثل الكبير الأخير للمثل العليا البطولية للحركة التنويرية والثورة . وانتقاده للحاضر ، وصورته عن الماضي ، يعتمدان أساساً على هذه المقارنة الانتقادية لمرحلتي المجتمع البرجوازي الكبيرتين . وتمتد طبيعة هذا الانتقاد الصلبة في جذورها إلى التجربة الحية للفترة البطولية الماضية وإلى الأعتقاد الراسخ ـ بالرغم من كل الشكوكية ـ بأن تطور التاريخ سيؤدي مع ذلك إلى تجديد لهذه الفترة العظيمة . وهكذا فأن عاطفة وصواب انتقاد ستندال للحاضر يرتبطان بأوثق طريقة ممكنة بمحدوديات مفهومه عن التاريخ القائمة على أساس من التنويرية ، وبعجزه عن ادراك نهاية « الفترة البطولية » في التطور البرجوازي باعتبارها ضرورة تاريخية. وهذا هو مصدر سَكْلَجيّة تجريدية معينة في تصويراته التاريخية المهمة؛ اعجاب بالعاطفة الكبيرة ، المتواصلة والبطولية ، بذاتها ولذاتها . ومن هنا جاء ميله إلى أن يستخلص من ظروف تأريخية جوهراً عاماً جداً وأن يطرحها بهذا الشكل العام . إلا أن المتوج الرئيس لهذا الموقف هو أن يركز طاقاته على نقد للحاضر . وصلة ستندال بمشاكل العصر تنتج رواية تاريخية أقل حداثة من أي تطور لاحق لرواية القرن الثامن عشر الاجتماعية ـ الانتقادية ، مع عناصر معينة من التأريخية الجديدة مُقْحمة كوسيلة لتوسيع وإغناء سماتها الواقعية .

ان هذا الاستمرار في الرواية التاريخية ، بمعنى كونها مفهوماً عن الحاضر تاريخياً بشكل واعٍ ، هو الانجاز الكبير لمعاصره البارز : بلزاك . والأخير هو الكاتب الذي يحمل إلى أمام ، وبأكثر الأساليب وعياً ، الزخم الهائل الذي تلقته الرواية من سكوت ، وبهذه الطريقة يخلق نمطاً من الرواية الواقعية أعلى وغير معروف حتى الآن .

إن تأثير سكوت في بلزاك قويّ جداً . والحقيقة ، يستطيع المرء أن يقول ان الشكل الخاص لرواية بلزاك ظهر في بدء مهاجمته سكوت ايديولوجياً وفنياً . ونحن لا نفكر هنا كثيراً في الروايات التاريخية نفسها التي كتبها بلزاك أو عزم على كتابتها في بداية عمله ؛ بالرغم من أن رواية بلزاك في شبابه،

الملكي الأخير في غرب فرنسا ، تمثل وريثاً جديراً لسكوت في تصويرها الحياة الشعبية ، بغض النظر عن قصة الحب المبالغ فيها رومانتيكياً إلى حد ما في وسطها . وعند بلزاك، ليست الزعامة الارستقراطية للانتفاضة الفلاحية الرجعية ولا مجموعة من زعماء فرنسا الجمهورية هما في المركز من الحدث ، بل هم سكان بريتاني البدائيون، المتأخرون، المؤمنون بالخرافات والمتعصبون من جهة ، وجندي الجمهورية المؤمن في عمق والبطولي والبسيط بصراحة من جهة أخرى . وهذه الرواية مبتدعة بروح سكوت كلياً ، حتى إذا كان بلزاك يتجاوز أحياناً أستاذه في تصوير هذه المشاهد الواقعي ، مبيناً يأس الانتفاضة المعادية للثورة بالضبط في نطاق هذا التعارض الاجتماعي والانساني بين الطبقات المتصارعة على كلا الجانبين . وهو يصور ، بواقعية رائعة ، الشره الأناني والانحطاط الأخلاقي عند زعماء الثورة المضادة الارستقراطيين ، أولئك الذين نرى من بينهم الارستقراطيين ، الذين يؤيدون الملك باعتقاد حقيقي ، يحيون خارج بيئتهم الطبيعية . وهذا عند بلزاك ليس مجرد صورة للأخلاق تاريخية ، كما هي ليست كذلك في رواية سكوت **القفاز الأحمر** ، حيث يجب بداهةً السعي وراء نموذج هذه المشاهد . بل ان هذا التحلل الأخلاقي ، وغياب التفاني لقضية المرء غياباً تاماً ، يراد بهما إبراز سبب الهزيمة ، وهي علامة نضال فاشل ومرتدٌ تاريخياً . واضافةً إلى هذا ، يبيّن بلزاك — ومرة أخرى بشكل شبيه جداً بسكوت في معالجته العشائر — بأن فلاحي بريتاني ، رغم احتمال كونهم حاذقين جداً في حرب العصابات في جبالهم ، الا أنهم عاجزون تماماً عن مجابهة جيوش الجمهورية النظامية مجابهة ناجحة ، رغم شجاعتهم الضارية وذكائهم في السلب . والأهم من ذلك ، فهو يبين شجاعة الجمهوريين الثابتة ، في مواقف غير مؤاتية وتنطوي على مآسٍ شخصية ، وتفوقهم المتسم بالبساطة والفكاهة والانسانية ، الذي ينبع من الايمان العميق بأن القتال في سبيل قضية الثورة العادلة هو القتال في سبيل قضية الشعب نفسه .

إن هذا المثل يكفي وحده لبيان مدى تأثير سكوت في بلزاك . ولم يقتصر

بلزاك على التعبير عن نفسه نظرياً تجاه هذه العلاقة عدة مرات ، بل طرح في روايته « **الأوهام الضائعة** » هذا التأثير ، والاتجاه الذي كان مقرراً ان يتجاوز رواية سكوت التاريخية ، فنياً . وفي محادثات (لوسين دي روبيمبري) مع (دآرثير) بصدد رواية الأول التأريخية ، يعالج بلزاك المعضلة الكبيرة لفترته الانتقالية هو : أي مشروع تقديم التاريخ الفرنسي الحديث على شكل مجموعة متماسكة من الروايات التي تجسّد الضرورة التاريخية لظهور فرنسا الحديثة . وفي مقدمة روايته « **الكوميديا الانسانية** » ، تظهر فكرة هذه المجموعة على شكل انتقادٍ لمفهوم سكوت ، حذرٍ ومتعاطف . ويرى بلزاك في غياب التماسك المجموعيّ عن روايات سكوت غياب النظام في سلفه العظيم . وهذا الانتقاد ، مع انتقادات بلزاك الأخرى – بأن سكوت عرض العواطف على نحو بدائي جداً ، لأنه كان أسير النفاق الانجليزي – يؤلف النقطة الجمالية الشكلية التي يعبر عندها بلزاك من تصوير **تأريخ الماضي إلى تصوير الحاضر بوصفه تأريخاً .**

وقد أعلن بلزاك نفسه ، في إحدى مقدماته ، عن وجهة نظره بشكل واضح جداً في الجانب المتعلق بالفكرة او الموضوع في هذا التغير . فهو يقول : « ان الرواية الممكنة الوحيدة عن الماضي استنفذت من جانب وولتر سكوت . وهذا هو صراع القن أو المواطن ضد النبلاء ، وصراع النبلاء ضد الكنيسة ، وصراع النبلاء والكنيسة ضد الملكيّة » .

إن العلاقات والظروف المصوَّرة هنا بسيطة نسبياً : إنها تتعلق بالطبقات الثلاث . « اليوم، خلقت المساواة في فرنسا فروقاً دقيقة لا نهاية لها . وفي الماضي ، كان نظام الطوائف الاجتماعية يعطي كل شخص مظاهره الخارجية التي تهيمن على شخصيته الفردية ؛ أما اليوم ، فأن الفرد يأخذ مظاهره الخارجية من ذاته هو » .

لقد كان أعمق تجارب بلزاك هو ضرورة العملية التاريخية . ضرورة أن

يكون الحاضر كما كان ، بالرغم من أنه رأى ، على نحو أوضح مما رأى أي شخص آخر من قبل ، شبكة المصادفة اللانهائية التي شكّلت الشرط المسبق لهذه الضرورة . وليس مصادفة اطلاقاً أن تعود روايته المهمة الأولى إلى مرحلة في الماضي ليست أبعد من الثورة الكبرى . وقد حوّل حافز سكوت هذا الاتجاه نحو تصوير الضرورة التاريخية إلى اتجاه واع . وهكذا فقد أصبحت مهمة بلزاك أن يقدم هذا الجزء من تاريخ فرنسا ، من عام ١٧٨٩ إلى عام ١٨٤٨ ، في ارتباطاته التاريخية . وهو لا يعود إلى عهود أبعد إلاّ أحياناً . أما المشروع الأصلي الكبير لتقديم هذا التطور في شكل مترابط ، ابتداءاً من الصراعات الطبقية في العصور الوسطى ، ومروراً بنشوء النظام الملكي المطلق والمجتمع البرجوازي في فرنسا حتى الوقت الحاضر ، فهو يتراجع أكثر فأكثر وراء هذه الفكرة المركزية ، أي وراء تصوير الفصل الحاسم الأخير من هذه المأساة الكبرى .

إن الطابع الموحد للمفهوم الاجتماعي والتاريخي الذي أدى جمالياً إلى فكرة المجموعة التي أتى بها بلزاك ، لم يكن ممكن التحقيق إلاّ في وجود هذا التركيز في الزمن . أما مشروع (دآرثير) في شبابه لكتابة مجموعة من الروايات التاريخية فما كان ممكناً أن يتحقق إلا بأسلوب متحذلق ؛ وما كان ممكناً أن يكون استمرار الشخصيات المشاركة إلا استمرار العائلات . وهكذا ، فأن هذه المجموعة كانت ستتكشف عن مجموعة بأسلوب (زولا) أو حتى أسلوب رواية (غوستاف فريتاغ) ، « أسلافنا » ، وليس اطلاقاً بأسلوب « الكوميديا الانسانية » الحر ، الغنيّ والحتمي . والسبب هو أن الروايات المفردة من هذه المجموعة لم يكن محتملاً أن تكون مترابطة بشكل عضوي وحيّ ، أي عبر حركتها . ويبيّن تركيب « الكوميديا الانسانية » بالضبط كم كانت العائلة والصلات بين العائلات لاتكفي الاّ قليلاً لتصوير هذه الصلات ؛ وحتى عندما تضم الفترة الزمنية للمجموعة عدداً قليلاً فقط من الأجيال . ومع تحول الجماعات الاجتماعية المهمة ، بالغ الجذرية ، في مجرى التطور التاريخي (تدمير واقراض

طبقة النبلاء القديمة في الصراعات الطبقية في العصور الوسطى ، طرد عائلات الأشراف القديمة في المدن خلال أوائل نهوض الرأسمالية ... الخ) ، كان سيترتب على الروايات المفردة أن تستغل المادة البشرية المبتدعة ، وغير النموذجية اجتماعياً في معظم الأحيان ، لكي تبقي على الاستمرار العائلي في الأبناء والأحفاد ... الخ .

إلا أن الحدث الأخير لخمسين سنة تقريباً ، الذي صوره بلزاك ، يعبر كلياً عن الروح التاريخي العظيم لسلفه . إلا أن بلزاك يتجاوز سكوت ليس فقط في سايكولوجية الانفعالات الأكثر تحرراً وتميزاً ، كما يبين ذلك بصورة منهجية ، بل في الصحة التاريخية أيضاً . وضغط الأحداث المصوّرة تأريخياً على هيئة فترة قصيرة نسبياً ، مملوءة بالتغيرات الكبيرة الّتي يتبع أحدها الآخر في تعاقب سريع ، يرغم بلزاك على أن يصوّر بشكل منفرد خصائص كل سنة تقريباً من التطور ، وأن يعطي مراحل قصيرة جداً جواً تاريخياً خاصاً بها ، بينما كان يكفي سكوت أن يقدم الطابع العام لعصر أطول بصدق تاريخي . (لنتذكر ، مثلاً ، الجو المثير الذي سبق انقلاب شارل العاشر في رواية « **عظمة وتعاسة المحظيات** ») .

إن توسيع الرواية التاريخية هذا وتحويلها إلى صورة تاريخية للحاضر ، أي هذا التوسيع لصورة ما قبل التاريخ وجعلها صورة تاريخ التجربة الذاتية ، ليس له ، في نهاية المطاف ضبعاً ، أسباب جمالية ، بل اجتماعية وتاريخية. فقد عاش سكوت نفسه في فترة من التاريخ الانجليزيّ بدا فيها التطور التقدمي للمجتمع البرجوازيّ مؤكداً ، وهكذا استطاع أن يلتفت إلى الوراء ليرى أزمات وصراعات ما قبل التأريخ بهدوء ملحمي . وتجربة شباب بلزاك الكبيرة هي الطابع البركانيّ للقوى الاجتماعية ، المخفيّ بهدوء فترة عودة النظام الملكي ، الظاهري . وقد أدرك ، بوضوح أكبر من وضوح أيّ من معاصريه

الأدباء ، التناقض العميق بين المحاولات لعودة النظام الملكي الاقطاعي — المطلق وبين القوى النامية ، بسرعة ، للرأسمالية . والتحول من مشروعه لعرض التاريخ الفرنسي بأسلوب سكوت إلى تصوير تاريخ الحاضر يتزامن تقريباً ، وليس مصادفة ، مع ثورة تموز عام ١٨٣٠ . ذلك أن هذه العداءات انفجرت في ثورة تموز ، وكان التوازن الظاهري بينها في « النظام الملكي » للويس فيليب على درجة من انتفاء الاستقرار بحيث أصبح بشكل حتمي الطابع المتناقضُ والمتذبذبُ لكامل التركيب الاجتماعي،بؤرة مفهوم بلزاك عن التاريخ . وينتهي أساساً التوجه التاريخي نحو ضرورة التقدم ، أي الدفاع التاريخي ضد الرجعية الرومانتيكية ، مع ثورة تموز : فبالنسبة لأكبر العقول في أوربا تصبح المشكلة المركزية الآن فهم وتصوير المجتمع البرجوازي نفسه « المشكوك فيه » . ولم يكن مصادفةً ، مثلاً ، أن ثورة تموز أعطت أيضاً الاشارة الأولى لانتهاء الفلسفة التاريخية الكبرى في هذه الفترة ، أي النظام الهيغلي .

وهكذا ، فمع بلزاك ، تعود الرواية التاريخية التي تطورت عند سكوت عن الرواية الاجتماعية الانجليزية ، إلى عرض المجتمع المعاصر . وبذلك ينتهي عصر الرواية التاريخية الكلاسيكية . إلا أن هذا لا يعني أبداً أن الرواية التاريخية تصبح حدثاً منتهياً في تأريخ الأدب ، ليست له من الآن فصاعداً إلاّ أهمية تاريخية فقط . بل على العكس تماماً ، إن الذروة التي بلغتها الرواية المعاصرة في بلزاك يمكن فهمها فقط إذا اعتبرت استمراراً لهذه المرحلة من التطور ، بوصفها رفعة إلى مستوى أعلى . وما أن يضعف الوعي التاريخي ، الذي يميز مفهوم بلزاك عن الحاضر ، نتيجة نضالات ١٨٤٨ الطبقية ، حتى يبدأ انحطاط الرواية الاجتماعية الواقعية .

إن الطابع النموذجي لهذا التحول من رواية سكوت التاريخية إلى التاريخ الفني للمجتمع البرجوازي المعاصر يتأكد مرة أخرى بتكرره في تطور تولستوي.

وقد ناقشنا في نصوص أخرى (انظر : **دراسات في الواقعية الأوربية**) المشاكل المعقدة التي تقع في عمل تولستوي لأنه في وقت واحد معاصر الواقعية الأوربية الغربية لما بعد ٤٨ – ومعاصر متأثر بها إلى درجة كبيرة – ومع ذلك يعيش في قطر آخذة ثورته البرجوازية لتوّها فقط بالتطور أثناء حياته الطويلة . وبقدر تعلق الأمر بهذه المسألة يكفي أن نسجل بأن تولستوي ، المصوّر الهائل لفترة انتقال روسيا من تحرير الفلاحين عام ١٨٦١ إلى ثورة عام ١٩٠٥ ، ينكبّ في المرحلة الأولى على المشاكل التاريخية الرئيسة التي كوّنت ما قبل تاريخ هذا الانتقال وخلقت ظروفه الاجتماعية المسبقة . وفي تصويره بالدرجة الأولى الحروب النابوليونية ، كان يعمل بدأب كما فعل بلزاك من قبل عندما سعى (بلا وعي) ، في تصوير الثورة الفرنسية ، وراء الأسس الاجتماعية لروايته « **الكوميديا الانسانية** » .

وبغير أن نتوسع في شرح التماثل إلى حد بعيد جداً – لأن هذا يؤدي حتماً إلى التشويه والمبالغة – فأن الصفة المميزة جداً هي أن كلا الكاتبين العظيمين ذهبا إلى مسافة أبعد في الماضي ، وان كليهما انجذبا بنقاط تحول التاريخ الأولية الكبيرة ، التي دشنت تطور بلديهما الحديث – بلزاك بكاترين دي ميديسي وتولستوي ببطرس الأكبر . ومع ذلك ، لم يكتب بلزاك الا مقالاً واحداً مثيراً ومهماً عن كاترين دي ميديسي ، بينما لم تكن لتولستوي غير بدايات وأجزاء مقال متناثرة . والسبب هو أن ضغط المشاكل المعاصرة الهائل كان أكبر من أن يسمح لأي منهما بأن يعالج لفترة طويلة ما قبل تاريخ هذه المسائل .

وهناك ، طبعاً ، ينتهي التماثل في جانب أدبي معين . والواقع أنه لم يكن مقصوداً إلا لأبراز الضرورة الاجتماعية التي كانت ، في الحياة العملية لهذين الممثلين البارزين للعصور الانتقالية في حياة الأمتين الكبيرتين ، قد حملتهما أولاً على انتهاج النمط الكلاسيكي في الرواية التاريخية ومن ثمّ أبعدتهما عنه .

وفنياً ، تحتل رواية « **الحرب والسلم** » موقعاً في حياة تولستوي يختلف جداً عن موقع رواية « الملكي الأخير في غرب فرنسا » في حياة بلزاك . كما ليس ممكناً مقارنة ميزاتهما الأدبية ، ذلك أن أعمال تولستوي ترقى إلى مستوى عال جداً في كامل تاريخ القصة التاريخية .

إنّ وصف « **الحرب والسلم** » بأنها رواية تاريخية من النمط الكلاسيكي يبين مدى أهمية عدم تفسير هذه الكلمة بمعنى أدبي – تاريخي أو شكلي – في ضيق . وعلى النقيض من كتّاب لهم شأنهم من أمثال بوشكين أو مانزوني أو بلزاك ، لا يمكن العثور عند تولستوي على أي أثر لأي تأثير أدبي مباشر من جانب سكوت . كما أن تولستوي ، بقدر ما أعلم ، لم يقم حتى بدراسة سكوت دراسة مستفيضة جداً . إنه خلق رواية تاريخية من نوع فريد ، مستوحاة من ظروف الحياة الفعلية في هذه الفترة الانتقالية ، وهي لا تؤلف تجديداً رائعاً وتطويراً للنمط الكلاسيكي لرواية سكوت التاريخية إلا من ناحية المبادىء الخلاّقة **العامة والجوهرية أكثر من سواها** . وهذا المبدأ ، الموحّد ، الجوهري ، هو مبدأ **الطابع الشعبي** . و فضلاً عن بلزاك وستندال ، فقد كان تولستوي يكن احتراماً عظيماً لكل من (فلوبير) و (موباسان) بوصفهما كاتبين . إلاّ أن السمات الفعلية والحاسمة في فنه تعود إلى الفترة الكلاسيكية في الواقعية البرجوازية ، لأن المنابع الاجتماعية والايديولوجية لشخصيته تستمد قوتها من رابطة عميقة بالمشاكل المركزية في الحياة الوطنية خلال فترة انتقالية كبيرة ، ولا يزال لفنه طابع هذه الفترة التقدمي على نحو متناقض ، بوصف هذه الفترة موضوعه الرئيس .

إنّ « **الحرب والسلم** » هي الملحمة العصرية للحياة الشعبية ، وعلى نحو أكثر حسماً حتى من أعمال سكوت أو مانزوني . فتصوير الحياة الشعبية فيها أوسع ، أزهى ، وأغنى في الصفات . وتأكيد الحياة الشعبية بوصفها الأساس الفعلي للأحداث التاريخية أكثر وعياً . والحقيقة ، يكتسب أسلوب الطرح هذا عند تولستوي نبرة اثارة لم يملكها ولم يكن بمقدوره أن يملكها أيّ من أوائل كتاب

الرواية التاريخية الكلاسيكيين . وقد صور الأخيرون قبل كل شيء **العلاقة** ؛ ثم ظهرت الأحداث التاريخية بصفتها الذرى المتوجة للقوى المتنافسة والمتناقضة في الحياة الشعبية . (انها نتيجة من نتائج تطور ايطاليا الخاص ان تُطرح أحداث تاريخية معينة من جانب مانزوني بطريقة سلبية صرفة ، بوصفها اضطرابات الحياة الشعبية) . وفي قلب تولستوي يكمن التناقض بين أنصار التاريخ والقوى الحية للحياة الشعبية . وهو يبيّن أن اولئك الذين يواصلون ، بالرغم من الأحداث الكبيرة في مقدمة التاريخ ، عيش حياتهم الطبيعية والخاصة والأنانية يدفعون فعلاً بالتطور الحقيقي (غير الواعي ، غير المعروف) ، بينما يكون « أبطال » التاريخ العاملون بوعي دمىً متحركة ، مضحكة وضارة .

إن هذا المفهوم الأساسي عن التأريخ يقرر عظمةَ وتحدُّدَ عمل تولستوي . فحياة الشخوص الفردية تتفتح عن غنى وحيوية نادراً ما كان لهما سابق مثيل في الأدب العالمي . إلا أن هؤلاء الشخوص ، في الوقت الذي يُثارون ، أي يمكن أن تثار عواطفهم بالأحداث القائمة في المقدمة ، لا تمتصهم هذه الأحداث كلياً أبداً . والملموسية التاريخية في المشاعر والأفكار ، والصدق التاريخي في نوعية ردّ الفعل الخاصة ، في الآلام والمآثر ، تجاه العالم الخارجي — كل ذلك هو على مستوى رفيع . إلا أن الفكرة التولستوية — وهي ان النضالات الفردية ، العفوية في حركتها ، غير الواعية أهميتها ونتائجها ، التي تؤلف معاً القوى الشعبية ، وهي القوى العفوية بالمثل في حركتها ، تدفع فعلاً مجرى التاريخ — هذه الفكرة تبقى مشكوكاً فيها .

وقد سبق أن قلنا أن تولستوي خلق بنجاح بطلاً شعبياً حقيقياً في شخصية (كوتوزوف) : فهو رجل مهم لأنه يريد أن يكون ليس غير أداة بسيطة ، جماعية ، تنفيذية ، لهذه القوى الهائلة ، ولا أكثر من هذه الأداة . وتتركز صفاته الأكثر شخصانية وودية تركزاً رائعاً حول مصدر العظمة الاجتماعية هذا — وذلك بالضبط لأن هذه الصفات هي في معظم الأحيان متعارضة بل

موهمة بالتناقض . وشعبيته في الـ « تحت » ، وموقعه المجزأ في الـ « فوق » يفسرهما دائماً تفسيراً مفعماً بالحيوية ومدهشاً هذا الموقع . إلا أن محتوى هذه العظمة الضروري بالنسبة لتولستوي – هو السلبية ، أي انتظار الفرصة الملائمة . التي تسمح للتأريخ نفسه ، ولأهتياج الناس العفوي ، ولمجرى الأشياء العفوي ، بالعمل ، ولا ترغب في التدخل في عمل هذه القوى الحر .

ان هذا المفهوم عن البطل التاريخي « الايجابي » يبين إلى أي حد كانت العداءات الطبقية قد اشتدت – حتى في روسيا القيصرية – منذ أيام سكوت . وانه لجزء من عظمة تولستوي انه ليست لديه أية ثقة بـ « القادة الرسميين » للتاريخ ، لا بالرجعيين المكشوفين منهم ولا بالليبراليين . إلا أنها محدودية – محدودية الانتفاضة المتنامية للجماهير الفلاحية – أن يقف الشك المبرر تأريخياً عند حد شك سلبي في كامل الفِعْل التاريخي الواعي ، وأن يعجز تولستوي كلياً عن فهم حركة الديموقراطية الثورية البادئة فعلاً في زمانه . وهذا العجز عن فهم دور حركة الشعب الواعية يدفع بتولستوي إلى إنكار متطرف وتجريدي لمغزى الحركة الواعية من قبل المستغِلين ، أيضاً . وهكذا لا تكمن مبالغته التجريدية في انتقاده ودحضه المحتوى الاجتماعي لمثل هذا التحرك ، بل في إنكار أية أهمية أو مغزى فيه . وليس من باب المصادفة أن يتحرك أفضل الشخوص الذين يرسمهم تولستوي هنا نحو الحركة الديسمبرية بشكل ملحوظ ، أو أن يشغل تولستوي نفسه مدة طويلة بمشروع لكتابة رواية ديسمبريّة . إلا أنها ليست مصادفة أيضاً أن يبقى هذا مجرد تحرك نحو الديسمبرية ، وألا تكمل في الحقيقة الرواية الديسمبرية أبداً .

إن هذا الطابع المتناقض ، ذا الجانبين ، في تصوير تولستوي التاريخي للحياة الشعبية نفسها ينم عن تحول من الماضي إلى الحاضر . ورواية « **الحرب والسلم** » ، بتصويرها في شكل واسع حياة الناس الاقتصادية والأخلاقية ، أثارت المشكلة التولستوية الكبيرة الخاصة بطبقة الفلاحين وكيف كانت تنتسب

اليها طبقات ومراتب وأفراد مختلفون . ورواية « **آنا كارنينا** » تطرح نفس المشكلة بعد تحرير الفلاحين عندما اشتدت العداءات إلى درجة أكبر : فالحاضر يُجعل ملموساً جداً من الناحية التاريخية بحيث تتجاوز الرواية كل الأدب الروسي السابق بنفس الطريقة التي تجاوزت بها صورة الرأسمالية الفرنسية التي رسمها بلزاك، سابقاتها من الصور . وبرواية « **الحرب والسلم** » أصبح تولستوي « وولتر سكوت « ه » هو » . إلا أن « **الحرب والسلم** » هي نتاج رواية روسيا وفرنسا الاجتماعية الواقعية السابقة بقدر ما هو تصوير سكوت للتاريخ، نتاج واقعية القرن الثامن عشر الاجتماعية ـ الانتقادية الانجليزية .

الفصل الثاني

الرواية التاريخية والمسرحية التاريخية

إن نقاشنا قد يدفع الآن إلى السؤال التالي : اذا افترضنا وجود الأساس التاريخي للمذهب التاريخي الجديد في الفن ، فلمَ أنتج الأخير الرواية التاريخية وليس المسرحية التاريخية ؟

إن جواباً على هذا السؤال يتطلب فحصاً جاداً ومفصلاً لعلاقة هذين النوعين الادبيين بالتاريخ . وأول شيء يدركه المرء هو أن مسرحيات تاريخية فعلاً ومسرحيات تاريخية فنية بمعنى الكلمة وجدت قبل هذه الفترة ، بينما لا يملك معظم ما يسمى بالروايات التاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر أية اهمية إما بوصفها إنعكاسات عن الواقع التاريخي أو بوصفها فناً. وحتى إضافة إلى الكلاسيكية الفرنسية والقسم الاعظم من المسرحية الاسبانية ، فمن الواضح أن شكسبير وعدداً من معاصريه معاً أنتجوا مسرحيات تاريخية وفعلية ومهمة ، ومثال ذلك مسرحية (مارلو) : « **ادوارد الثاني** » ومسرحية (فورد) : « **بيركين ووربيك** » ، الخ . وبالاضافة إلى هذه ، يأتي ، في

منتصف القرن الثامن عشر ، الأزدهار الكبير الثاني في المسرحية التاريخية في الاعمال الأولى وفترة غوته وشيلير في عهد (فايمار) . وكل هذه المسرحيات ليست فقط ذات مرتبة فنية أعلى بما لا يقاس مع ما يسمى بطلائع الرواية التاريخية الكلاسيكية ، وإنما هي أيضاً تأريخية بمعنى مختلف وعميق وأصيل جداً . ومن جهة أخرى ، على المرء أن يشير إلى أن الفن التاريخي الجديد الذي يبدأ مع سكوت في حالات نادرة جداً فقط ينتج أعمالاً مهمة فعلاً في حقل المسرحية ، وقبل كل شيء مسرحية بوشكين ، « **غوديونوف** » ، ومسرحيات مانزوني ، الخ . والأزدهار الفني للمفهوم التاريخي الجديد عن الواقع متركز في الرواية ، واضافة إلى ذلك ، في القصة الطويلة فقط .

ولفهم هذا التطور المتفاوت ، يجب أن نثبت الفرق بين علاقة المسرحية وعلاقة الرواية بالتاريخ . ومما يعقّد هذه المسألة هو ان تفاعلاً كبيراً جداً في العصور الحديثة وقع بين المسرحية والرواية . وطبيعي ، أن علاقات وثيقة توجد بين الملحمة الكبيرة والتراجيديا . وليس من المصادفة أن يكون (أرسطو) قد أشار إلى هذه الحقيقة فعلاً . إلا أن الملحمة الهوميروسية والتراجيديا الكلاسيكية تعودان ، في الأزمان الكلاسيكية ، إلى عصور مختلفة جداً ، ومهما قد تكونان متقاربتين في بعض المسائل الجوهرية المؤثرة في المضمون والشكل ، تختلف مع ذلك طرقهما الشكلية اختلافاً واضحاً . فالمسرحية الكلاسيكية تنشأ عن عالم الملحمة . والنمو التاريخي للعداءات الاجتماعية في الحياة ينتج التراجيديا بوصفها النوع الادبي للصراع المصور .

ان العلاقة التاريخية والشكلية تتغير كثيراً في الأزمان الحديثة . وازدهار المسرحية يسبق تطور الرواية الكبير ، بالرغم من (سرفانتيس) و (رابيليه) ، وبالرغم من تأثير الاقصوصة الايطالية غير الهين في مسرحية عصر النهضة . ومن جهة أخرى ، فللمسرحية الحديثة – بما فيها مسرحية عصر النهضة ، وحتى مسرحية شكسبير – منذ البداية ميول اسلوبية معينة تدفعها . في مجرى التطور ،

أكثر من ذي قبل في اتجاه الرواية . وبالعكس ، فأنّ العنصر المسرحيّ في الرواية الحديثة ، ولا سيما عند سكوت وبلزاك ، بالرغم من أنه ناشيء بصورة أولية عن الحاجات التاريخية والأجتماعية المحسوسة للعصر ، ليس غير متأثر مع ذلك اطلاقاً من الناحية الفنية بتطور المسرحية السابق . وكما بيّن (ميخائيل ليفسخيتز) في مناقشة نظرية الرواية . مارست المسرحية الشكسبيرية بصورة خاصة تأثيراً حاسماً في تطور الرواية العصرية . وهذه العلاقة بين سكوت و شكسبير سبق أن أدركها بوضوح (فريدريك هيبيل) ، الذي أعتبر سكوت الوارث العصري لشكسبير .

إن ما جاء حياً عن شكسبير مرة أخرى في انجلترا تجلى في سكوت ... لأنه جمع ما بين أروع احساس بالشروط الأساسية لجميع الظروف التاريخية واذكى بعد نظر نفسي في كل صفة مميزة منفردة والفهم الأوضح للحظة الانتقال ، التي تتلاقى فيها الدوافع العامة والخاصة . وكان الجمع ما بين هذه الصفات الثلاث هو الذي دانت له عصا (بروسبيرو) السحرية بكليتها القدرية وعدم امكان مقاومتها .

الا أن تشابك هذين النوعين التأريخي الواسع والمعقد — اللذين لم يتطورا ، على كل ، في فراغ ، منفصلين عن بعضهما انفصالاً ميتافيزيقياً — يجب الاّ يعمي الانقسامات الجوهرية بينهما . وهكذا يترتب على المرء أن يعود إلى الخلافات الاساسية الخاصة بالشكل بين المسرحية والرواية ، كاشفاً عن مصدرهما في الحياة ذاتها ، لكي يستوعب فروق كلا النوعين في علاقتهما بالتاريخ . وليس إلاّ إذا بدأنا هنا نستطيع أن نفهم التطورات التاريخية في كلا النوعين — الظهور ، الازدهار ، الانحطاط ... الخ — تأريخياً وجمالياً .

١ - حَقَائِق الحياة التي يَقُوم عَليها الانقسام بَيْنَ الملحمة والمسرحيّة .

إن التراجيديا والملحمة الكبيرة معاً ـ الملحمة والرواية ـ تعرضان العالم الموضوعي ، أي الخارجي . وهما تعرضان حياة الإنسان الداخلية فقط بقدر ما تكشف مشاعره وافكاره عن نفسها في مآثر واحداث ، في تفاعل منظور مع الواقع الموضوعي ، أي الخارجي . وهذا هو الخط الفاصل الحاسم بين الملحمة والمسرحية ، من جهة ، والقصيدة الغنائية ، من جهة أخرى . وأكثر من هذا ، تعطي الملحمة الكبيرة والمسرحية معاً صورة كلية عن الواقع الموضوعي . وهذا يميزهما معاً ، من حيث الشكل والمضمون ، من الانواع الملحمية الاخرى ، التي أصبحت منها القصة وحيدة الحدث ، بصورة خاصة ، مهمة في التطور الحديث . وتتميز الملحمة والرواية من جميع الانواع الصغرى الاخرى للملحمة بفكرة الكلّية هذه : فالفرق ليس كمياً من حيث المدى ، بل هو فرق نوعيّ من حيث الأسلوب الفنّي ، أي الشكل الفني ، وهو فرق يعطي جميع الميزات المنفردة في العمل المعين .

وعلى أية حال ، ينبغي أن نذكر فوراً الفرق المهم بين الشكل المسرحي والشكل الملحمي : فلا يمكن أن يوجد الا نوع « كلي » واحد في المسرحية . ولا يوجد شكل مسرحي يتطابق مع القصة وحيدة الحدث ، والقصة الشعرية ، والحكاية ، الخ . والمسرحيات ذات الفصل الواحد التي تظهر من وقت لآخر وأعتبرت نوعاً خاصاً في نهاية القرن التاسع عشر تعوز معظمها عناصر مسرحية فعلية . ولما كانت المسرحية قد اصبحت سرداً مكتوباً على نحو مهلهل ،

ومنتهية إلى حوار ، فقد كان خطوة سهلة تحويل نمط القصة وحيدة الحدث القصيرة ، القائم على التخطيطات ، إلى مشهد مصحوب بحوار . الا ان المسألة الحاسمة هي ليست بالطبع مسألة شكل فقط ؛ تماماً كما أن الفرق بين الرواية والقصة وحيدة الحدث هو ليس فرقاً في المدى أو المجال . فمن حيث تصوير الحياة المسرحي فعلاً ، فأن مشاهد بوشكين المسرحية القصيرة هي مسرحيات كاملة ومصقولة إلى حد الكمال . ذلك أن ايجاز مداها هو ايجاز اقصى التركيز المسرحي في المحتوى ووجهة النظر ؛ وهي لا تملك أية علاقة بالحدث العصري على شكل حوار .

وليس لدينا الآ مشكلة التراجيديا لنعالجها هنا . (ففي الكوميديا تكون المشكلة مختلفة نوعاً ما لأسباب لا يمكن شرحها هنا) . وهذه الصلة بين الملحمة والمسرحية مؤكدة من أرسطو ، عندما يقول : « إذن ، إنّ من هو حكَمٌ في جمالات وعيوب التراجيديا هو بالمثل ، طبعاً ، حكم في جمالات وعيوب الشعر الملحمي ... » .

وهكذا تزعم التراجيديا والملحمة الكبيرة معاً تصوير كلية عملية الحياة. وواضح في كلتا الحالتين أن هذا لا يمكن أن يكون الا نتيجة تركيب فني ، أي نتيجة تركيز شكلي في الانعكاس الفني لأهم سمات الواقع الموضوعي . والسبب هو أن من الواضح ان كلية الحياة ، هذه الكلية الفعلية ، الاساسية ، غير المحدودة والواسعة ، لا يمكن ان يعاد تكوينها الا ذهنياً في شكل نسبي .

الا أن هذه النسبية تأخذ شكلاً خاصاً في الانعكاس الفني عن الواقع ، لان الفن ، لكي يكون فناً ، يجب الاّ يبدو نسبياً ابداً . وقد يعترف جهاراً إنعكاسٌ للحياة أو قوانين الواقع الموضوعي ، فكري صرف ، بهذه النسبية ، وعليه في الحقيقة ان يفعل ذلك ، لأنه اذا زعم أو ادعى أي شكل من المعرفة بانه مطلق ، متجاهلاً الطابع الجدلي للتصوير النسبي الصرف ، أي الناقص للانهائية الواقع الموضوعي ، فهو زائف حتماً،ويشوّه الصورة . الا ان الامر يختلف

في الفن كثيراً . فمن الواضح ان أي طابع ادبي لا يستطيع ان يشمل ثروة السمات وردود الفعل اللامحدودة التي لا تنضب ، والتي يمكن العثور عليها في الحياة نفسها . الا ان طبيعة الخلق الفني تكمن في قدرة هذه الصورة النسبية ، الناقصة ، على الظهور وكأنها الحياة نفسها ، بل في شكل أكثر بروزاً وسعةً وحياةً من الواقع الموضوعي .

ان هذا التناقض الظاهري العام في الفن يشتد في تلك الانواع التي يضطرها محتواها وشكلها إلى الظهور بمظهر الصور الحية لكلية الحياة . وهذا ما يجب ان تفعله التراجيديا والملحمة الكبيرة . فهما تدينان بتأثيرهما العميق واهميتهما المركزية وفي صنع العصور في كامل الحياة الثقافية للبشرية إلى القدرة على اثارة هذا الشعور في الشخص المتلقي . ولو كانتا عاجزتين عن القيام بهذا ، لفشلتا تماماً . وما من صدقٍ طبيعي في المظاهر الفردية للحياة ، أو « حذق » من حيث الشكل في التركيب أو الآثار الفردية ، يستطيع أن يحل مكان هذا الشعور بكلية الحياة .

وواضح ان المسألة المباشرة هنا هي مسألة تتعلق بالشكل . إلا أن المظهر المطلق للصورة النسبية للحياة يجب ، بطبيعة الحال ، أن يؤسس على المحتوى . إنه يستلزم إدراكاً فعلياً لعلاقات الحياة ، الجوهرية والاهم من حيث الشكل ، في مصير الافراد والمجتمع . الا أن من الواضح على هذا الأساس أيضاً ان مجرد معرفة هذه العلاقات لا يمكن أن يكفي أبداً . فهذه السمات الجوهرية وقوانين الحياة بالغة الاهمية يجب أن تظهر في مباشرةٍ جديدةٍ بوصفها السمات والعلاقات الشخصية الفريدة لبشر محددين ومواقفَ محددةً . وتحقيق هذه المباشرة الجديدة ، أو اعادة تمييز أو تفريد العام في الانسان ومصيره ، هو رسالة الشكل الفني .

ومشكلة الشكل الخاصة في الملحمة الكبيرة والتراجيديا هي اعطاء هذه المباشرة إلى كلية الحياة ، أي استحضار عالم من الخيال يستلزم — حتى في

الملحمة بالغة الشمول ــ عدداً محدوداً جداً من الناس والمصائر الانسانية لاثارة الشعور بكلية الحياة .

ولم تعد النظرية الجمالية لفترة ما قبل ١٨٤٨ قادرة على فهم مشاكل الشكل بهذا المعنى الواسع . وحيثما هي لم تنكر ، بشكل عدمي ونسبي ، كل فرق بين الأشكال ، فقد اكتفت بتصنيفها بطريقة خارجية ، شكلية ، وفقاً لعلاماتها المميزة السطحية . ويترتب علينا أن نتوجه إلى علم الجمال الألماني الكلاسيكي لنجد هذه المسائل معالجةً في أسسها الجوهرية الفعلية، بالرغم طبعاً من أن الحركة التنويرية تصدرت العديد من المسائل الخاصة المهمة .

إن التحديد الأكثر جوهرية وعمقاً للفرق بين الكلية في الملحمة والكلية في المسرحية يمكن العثور عليه في علم الجمال عند هيغل . إن هيغل يضع المستلزم الأول لعالم الملحمة «كلية الأهداف التي »تخلق «لغرض ربط الفعل الخاص بأساسه الرئيس » . وهيغل يؤكد بشدّة وصواب بأن هذا لا يعني عالم هدف مستقلاً بذاته . وإذا جعل الشاعر الملحمي عالم الهدف مستقلاً بذاته ، فهو عندئذ يفقد كل القيم الفنية . ففي الشعر تكون الأشياء مهمة وباعثة على الإهتمام وجذابة فقط بوصفها أهداف النشاط الإنساني، وبوصفها محوّلات للعلاقات بين الكائنات الإنسانية والمصائر الإنسانية . ولكنها توجد في الملحمة لا بوصفها خلفية تزيينيّة ولا أداة فنية لتوجيه الفعل، أنها لا تملك أيّة أهمية فعلية بحد ذاتها. والعمل الملحمي الذي لا يطرح إلاّ الحياة الداخلية للإنسان بلا تفاعل حي مع الأشياء التي تؤلف بيئته الإجتماعية والتاريخية لا بدّ أن يتحلل إلى فراغ فني بدون محيط أو جوهر .

إن حقيقة وعمق تعريف هيغل يكمنان في التأكيد على التفاعل ، في كون « كلية الأهداف » ، التي يمثلها الشاعر الملحمي ، هي كلية مرحلة من التطور التاريخي في المجتمع الإنساني ، وإن المجتمع الإنساني لا يمكن تمثيله بكليته ، ما لم تمثل أيضاً الأسس التي تحتويه ، عالم الأشياء المحيط به الذي يؤلف هدف

نشاطه . وهكذا ، فبالضبط لأن الأشياء تعتمد على نشاط الناس وتتصل به باستمرار ، يصبح هذا النشاط لا مهماً وذا مغزى فقط ، وإنما تكتسب بذلك استقلالها الفني بوصفها أهداف التمثيل . والمطالبة بـ « كلية الأهداف » في الملحمة في جوهرها مطالبة بصورة فنية للمجتمع الإنساني الذي ينتج ويعيد إنتاج نفسه بنفس الطريقة التي تقوم بها عملية الحياة اليومية نفسها .

والمسرحية ، أيضاً ، كما نعرف سلفاً ، تهدف إلى تحقيق تجسيد كليّ لعملية الحياة . إلا أن هذه الكلية متركزة حول مركز صلب ، أي حول التصادم المسرحي . إنها ، إذا صح التعبير ، صورة فنية لنظام تلك الطموحات الإنسانية التي تشارك ، بتناقضها المتبادل ، في هذا التصادم المركزي .

> إن الحدث المسرحي (يقول هيغل) يعتمد أيضاً في جوهره على الأحداث المتصادمة ، ولا يمكن أن تجد وحدةٌ حقيقية أساسها إلاّ في **حركة كلية** (تأكيدي : ج. ل) . والتصادم ، وفقاً لما يمكن أن تكون عليه الظروف والشخوص والأهداف الخاصة ، يجب أن يتطابق إلى درجة كبيرة جداً مع الأهداف والشخوص بحيث ينتهي إلى إزالة تناقضه . والحل يجب أن يكون عندئذٍ كالحدث ، ذاتياً وموضوعياً في نفس الوقت .

إن هيغل يقابل بهذا « كلية الحركة » في المسرحية بـ « كلية الأهداف » في الملحمة . فماذا يعني هذا بالنسبة للشكل الملحمي والشكل المسرحي ؟ فلنحاول أن نصوّر هذا الفرق بمثل تاريخي مشهور . ففي مسرحية « **الملك لير** » يخلق شكسبير أعظم مأساة وأكثر المآسي إثارة ، تتعلق بانتهاء العائلة بوصفها المجتمع الإنساني المعروف لدى الأدب العالمي . وما من أحدٍ يستطيع أن يخرج من هذا العمل بدون إحساسٍ بالكليّة الشاملة بمعنى الكلمة . ولكن بأية وسيلة يتحقق إنطباع الكليّة هذا ؟ إن شكسبير يصوّر في علاقات ليز وبناته ، وفي (غلوستير) وأبنائه ، الحركات والإتجاهات المعنوية الإنسانية ، والنموذجية الكبيرة ، التي

تنبع بشكلٍ بالغ البروز من الطبيعة المشوبة بالشكوك الخاصة بالعائلة الإقطاعية وإنهيار هذه العائلة . وتؤلف هذه الحركات النموذجية المتطرفة — وفي تطرفها ذاته — نظاماً مغلقاً تماماً ، تستنفد جدليته جميع المواقف الانسانية الممكنة تجاه التصادم . ومن المستحيل إضافة حلقة أُخرى إلى هذا النظام ، أي مجرى حركة آخر ، بغير اجترّاح تكرار نفسي وأخلاقي لا معنىً له . وينتج هذا الغنى النفسي لدى الشخوص المتنازعين المتجمعين حول الصراع والذين يعكسون بكليته الشاملة كل إمكاناته وهم يكملون بعضهم الآخر ، « كليّة الحدث » في المسرحية .

ولكن ما هو الشيء **غير** المتضمن هنا ؟ إن كامل الحياة البيئية ، من الوالدين والأبناء ، أي الأساس المادّي للعائلة ونموّها وانهيارها ... الخ ، مفقود . ولا يلزم المرء إلاّ أن يقارن هذه المسرحية مع الصور العائلية الكبيرة التي ترسم « الجانب المشكوك فيه » من العائلة بأسلوب ملحمي — مثال ذلك (توماس مان) في « **بودينبروكس** » و (غوركي) في « **أسرة أرتامونوف** » . ويا لها من سعةٍ ووفرة في الظروف الفعلية للحياة العائلية هنا ، ويا له من تعميم هنا للصفات الإنسانية البحتة ، والإرادات التي يمكن إدخالها في تصادم ! والحقيقة ، ينبغي أن يكون فن شكسبير الرائع في التعميم المسرحي موضع إعجاب لأن شكسبير يجسد جيل العائلة القديم عبر لير وغلوستر فقط . ولو كان قد زوّد لير أو غلوستر أو كليهما بزوجة ، وهو ما كان سيضطر أي كاتب ملحمي إلى القيام به ، فقد كان عليه إمّا أن يضعف التركز حول التصادم (إذا كان الصراع مع الأبناء قد أسفر عن صراع بين الآباء) أو كانت الزوجة ستصبح حشواً مسرحياً — إذْ ما كان بمقدورها أن تقوم إلا بدورِ صدىً لزوجها متلاشٍ .ومن السمات المميزة للجو المنقّى للتعميم المسرحي إن هذه التراجيديا تؤثر في المشاهد كمنظرٍ مثير ، وإن مسألة الزوجات غير الموجودات ، مثلاً ، لا تنشأ ، ليس غير . بينما كان سيبدو ، في عمل ملحمي مطابق ، موقف من هذا النوع له مثل

هذين المصيرين الموازيين مصطنعاً ، وكان سيلزم أن يُناقَش بوجه خاص ، إذا كان ممكناً أصلاً أن يُناقَش بشكل مقنع . وكان ممكناً طبعاً أن يوسع التحليل إلى تصوير أصغر التفاصيل . والمهم لنا هنا أن نبرز التغاير في خطوطه العامة .

إن المسرحيّة ، بتركيزها إنعكاس الحياة على اصطدام كبير ، بتجميعها كل مظاهر الحياة حول هذا التصادم والسماح لها بالبقاء حيّة فقط بعلاقتها بالتصادم ، تبسّط وتعمم مواقف الناس المحتملة تجاه مشاكل حياتهم . ويجري تقليص الصورة إلى حد التمثيل المألوف لأهم مواقف الناس وأكثرها تميّزاً ، وإلى ما هو غير ممكن الإستغناء عنه في صياغة التصادم الديناميكية ، وإلى تلك الحركات الاجتماعية والانسانية والأخلاقية في الناس ، التي بالتالي ، ينشأ عنها التصادم ويتحلل . وأيّة شخصيّة ، وأية سمة نفسية لشخصية ما ، تتجاوز الضرورة الجدلية لهذه العلاقة ، أي لديناميكية التصادم ، لا بدّ أن تكون ، من وجهة نظر المسرحية ، زائدة عن الحاجة . إذن ، فهيغل على صواب عندما يصف كتابة تحل نفسها بهذه الطريقة بأنها « كلية أو مجموع الحركة » .

أمّا كم هي غنيةٌ وواسعة هذه النموذجية أو النمطية ، فذلك ما يعتمد على مرحلة التطوّر التاريخي التي تنتسب إليها المسرحية ، وفي داخل هذه المرحلة ، يعتمد بشكل واضح على شخصية الكاتب المسرحي .

ومع هذا ، فالأهم من ذلك كله هو الجدلية الموضوعية الداخلية للتصادم ذاته ، التي ، إذا صح التعبير ، تعرقل « كلية الحركة » بشكل مستقل عن وعي الكاتب المسرحي . ولنأخذ ، على سبيل المثال ، مسرحية (سوفوكليس) : « **أنتيغوني** » . فقد أمر (كريون) بألاّ يجري دفن (بولينيسيس). وبافتراض هذا الموقف ، يتطلب التصادم المسرحي شقيقتين ، وشقيقتين فقط ، لبولينيسيس. ولو كانت أنتيغوني الشقيقة الوحيدة ، فإن المقاومة البطولية التي أبدتها ضد أمر الملك ربما أعطت إنطباعاً عن ردّ فعل إعتيادي ومألوف إجتماعياً . وشخصية

شقيقتها ، (إسميني) ، حيوية للبرهنة على أن فعل انتيغوني هو في الحقيقة تعبير بطولي وطبيعي عن أخلاقية سابقة تلاشت فعلاً ، ولكنها ، في الظروف الراهنة للمسرحية لم تعد رد فعل طبيعي بشكل عفوي : ذلك أن إسميني تدين منع كريون كما تفعل ذلك انتيغوني ، إلا أنها تطلب من شقيقتها البطلة ، بوصفها الأخت الأضعف ، أن تذعن لقوة السلطة . وأنا أعتقد أنه كما هو واضح بأن تراجيديا انتيغوني ما كانت لتصبح مقنعة بلا إسميني ،وبأنها ما كانت لتصبح صورة فنية للكلية الاجتماعية — التاريخية ، فأن أختاً ثالثة كانت ستصبح مجرد حَشْوٍ من الناحية المسرحية .

وعلى هذا ، فأن (ليسينغ) ، في مخاصمته التراجيديا الكلاسيكية على صواب تام في تأكيده بأن مبادىء التركيب المسرحي عند شكسبير هي في جوهرها ذات مبادىء التركيب المسرحي عند الإغريق . والفرق بين الإثنين هو فرق تاريخي . وكنتيجة لتعقد العلاقات الإنسانية، الموضوعي ، الاجتماعي — التاريخي ، المتزايد ، أصبح تركيب التصادم في الواقع نفسه أكثر تعقداً وتنوعاً . وتركيب المسرحية الشكسبيرية هو إنعكاس صادق ورفيع لحالة الواقع الجديدة هذه كما كانت تراجيديا (اسخيلوس) و (سوفوكليس) إنعكاساً لحالة الأمور الأبسط في أثينا القديمة . وهذا التغير التاريخي يرمز إلى شيء جديد نوعياً عند شكسبير وذلك في ما يتصل بالتركيب المسرحي . والجدة هي ، طبعاً ، ليست زيادة خارجية بسيطة في غنى العالم المصوَّر . بل على العكس تماماً ، فقد أبدع شكسبير نظاماً جديداً وأصيلاً كلياً من الحركات الاجتماعية والإنسانية ، نموذجياً ومتنوعاً ، إلا أن التنوع مقلّص عنده إلى ما هو ضروري نموذجياً . وبالضبط لأن الجزء الأعمق في طبيعة مسرحية شكسبير مبني على نفس المبادىء المبني عليها ذلك الجزء المماثل في مسرحية الإغريق ، كان شكله المسرحي بالضرورة مختلفاً كلياً .

إلا أن صواب وعمق ليسينغ يظهر نفسه على نحوٍ أكثر خصوصية في أمثلة

سلبية . فهناك رأي إعتباطي واسع الإنتشار مفاده بأن تركيزاً للفعل خارجياً أو ظاهرياً ، أي تقليصاً لعدد الشخوص إلى أشخاص قلائل ، ألخ ، يمثل إتجاهاً مسرحياً صرفاً ، بينما يمثل تغيّر زاهٍ ومتكرر في المشاهد ، أي عدد كبير من الشخوص ... الخ ، إتجاهاً ملحمياً في المسرح . وهذا المفهوم سطحي وخاطىء معاً . فما إذا كان طابع مسرحية ما مسرحياً حقاً أو « محوّلاً إلى رواية » يعتمد على كيفية حل مشكلة « كليّة الحركات » وليس على علامات مميزة شكليّة صرفة .

ولنأخذ ، من جهة ، أسلوب تركيب التراجيديا الكلاسيكية . إنّه يحاول أن يحقق وحدة الزمان والمكان المشهورة . والشخصيات التي تظهر تُقَلَّص إلى أدنى حدٍ ممكن . إلاّ أن شخوصاً يوجدون داخل هذا الحد الأدنى ، وهم ، بلا إستثناء ، زائدون عن الحاجة تماماً من الناحية المسرحية . أي « المؤتمنون على الأسرار » سيئو الصيت . و (ألفييري) ، وهو نفسه أحد المتمسكين بهذا الأسلوب في التركيب ، لا ينتقد فحسب الدور غير المسرحي لهذه الشخصيات نظرياً ، بل يستبعدهم في التطبيق من مسرحياته . ولكن ما هي النتيجة ؟ إنّ ابطال(ألفييري) قد لا يكون لهم « مؤتمنون على أسرار » ، ولكنّ لهم ، بدلاً من ذلك ، مونولوجات طويلة وغالباً جداً ما تكون غير مسرحية . ويعرّي انتقاد(ألفييري) جانباً مسرحياً زائفاً من التراجيديا الكلاسيكية ويضع مكانه فكرةً غير مسرحية بشكل واضح . والخطأ الحقيقي في التركيب في أساس هذه المشكلة برمتها هو أن هؤلاء الكتّاب جعلوا التصادم تجريدياً بأسلوب ميكانيكيٍ قاس (وهذا يحدث بطرق مختلفة ، لأسباب تاريخية وشخصية مختلفة ، لدى ممثلين لهذا الإتجاه مختلفين) . ونتيجةً ذلك تُفقد الديناميكية الحيّة في « كلية الحركة » ولنتذكر شكسبير مرة أخرى . فحتى أبطاله « الأكثر عزلة » ليسو وحيدين ومع ذلك فليس (هورا شيو) « مؤتمن أسرار » لـ « هاملت »، وإنما قوة دافعة لكامل الحدث، مستقلة وضرورية . وبغير نظام التضادات بين هاملت وهوراشيو

و (فورتنبراس) و (ليرتيس) ، لكان التصادم الملموس في هذه التراجيديا أمراً لا يمكن تصوره . وبهذه الطريقة أيضاً ، فأنّ لكل من (ميركيوشيو) ، و (بينفوليو) واجبات مستقلة وضرورية في مسرحية « **روميو وجوليت** ».

إن المسرحية الطبيعية قد تقدم نموذجاً مضاداً . فمع وجود تركيب هو مسرحي إلى حد ما ، كما هو شأن مسرحية (هوبتمان) ، « **النسّاجون** » ، تكون أكثرية الشخوص ضرورية ، إذْ تمثل عنصراً حيّاً من الكلية الملموسة لانتفاضة النساجين . وعلى الضد من هذا ، فإن معظم المسرحيات الطبيعية ، حتى تلك التي تستطيع أن تتدبر الأمر بشخوص قليلين نسبياً وتركزّ حبكاتها بشدة من حيث الزمان والمكان ، تشمل دائماً عدداً من الشخوص الذين ليس لهم من دور عدا تصوير البيئة للمشاهد . وكل شخص من هذا القبيل ، وكل مشهد كهذا ، يجعل من المسرحية رواية ، لأنّه يعبر عن عنصر من « كليّة الأهداف » التي هي غريبة في طبيعتها عن هدف المسرحية .

ويبدو أن هذا التبسيط يُبعد المسرحية عن الحياة ، وقد أدى هذا البعد الظاهري إلى مجموعة من النظريات الزائفة عن المسرحية : ففي الماضي ، وجدت مختلف النظريات التي تبرر التراجيديا الكلاسيكية ؛ وفي عصرنا ، توجد نظريات « التقليد » الخاص للشكل المسرحي ، ونظريات « الاستقلال الذاتي » للمسرح ... الخ ، والأخيرة هي ليست أكثر من ردود فعل تجاه الفشل الحتمي الذي جابهه المذهب الطبيعي ،في المسرحية ، وهي ، بعد أن تحولت إلى الإتجاه المضاد ، تتحرك في نفس الدائرة السحرية الزائفة كالمذهب الطبيعي نفسه .

إلاّ أنّ على المرء أن يرى « بعد » المسرحية هذا بالذات **حقيقة من حقائق الحياة** ، إنعكاساً فنياً عن وضع الحياة نفسها **موضوعياً في لحظات معينة وكيف تبدو بالضرورة** وفقاً لذلك .

ومن المسلّم به بصورة عامة أن الموضوع الرئيس في المسرحية هو تصادم

القوى الاجتماعية في أقصى نقاطها المتطرفة والحادة . ولا توجد حاجة إلى أية إدراكية حسيّة خاصة لإدراك العلاقة بين التصادم الاجتماعي في شكل متطرف من جهة ، والتحول الإجتماعي ، أي الثورة ، من جهة أخرى . وكلّ نظرية أصيلة وعميقة عن المأساوي تؤكد ، بالنسبة لكل قوة من القوى المتصارعة ، من جهة ، الحاجة إلى أن تتخذ إجراءاً ما ، وبالنسبة للتصادم ، من جهة أخرى ، إلى أن تجري تسويته بالعنف ، باعتبار ذلك صفة التصادم المميزة . وعلى أية حال ، إذا ترجم المرء هذه المتطلبات الشكلية للتصادم المأساوي إلى لغة الحياة ، إستطاع أن يرى فيها السمات الأقصى تعميماً للتحول الثوري في الحياة نفسها ، وقد صُغّرت إلى شكل الحركة التجريدي أو المطلق .

ومن المؤكد أنّه ليس من المصادفة أن تتزامن الفترات الكبرى في التراجيديا مع التغيرات التاريخية العالمية الكبيرة في المجتمع البشري . وقد سبق أن رأى هيغل ، وإن كان ذلك بشكل غامض ، في صراع « **انتيغوني** » لسوفوكليس تصادم تلك القوى الاجتماعية الذي أدى في الواقع إلى تدمير الأشكال البدائية للمجتمع وإلى نشوء المدينة اليونانية . إلاّ أن تحليل (باخوفن) لثلاثية « **اوريستيه** » أسخيلوس ، يصوغ هذا الصراع الاجتماعي على نحو أكثر ملموسيّة ، أي ، بوصفه تصادماً مأساوياً بين النظام الأموميّ المشرف على الموت والنظام الاجتماعي الأبوي الجديد ، بالرغم من أن هذا التحليل يشدّد على الإتجاهات الباعثة على الغموض أكثر مما يفعل حتى هيغل . أمّا تحليل هذه المسألة العميق ، واضح المعالم ، الذي يقدمه (انجلز) في كتابه « **اصل العائلة** » ، فهو يوقف نظرية باخوفن الغامضة والمثالية على قدميها من الناحية المادية . إنه يثبت بأسلوب واضح نظرياً وتاريخياً معاً ، ضرورة العلاقة بين نشوء التراجيديا اليونانية والتحوّل التاريخي العالمي في تاريخ الجنس البشري .

إن الحالة مماثلة في ما يتعلق بالإزدهار الثاني للتراجيديا خلال فترة النهضة . وفي هذه المرة ، يقدم التصادم التاريخي العالمي ، بين النظام الإقطاعي المحتضر

وآلام ولادة المجتمع الطبقي الأخير ، الشروط المسبقة ، في موضوع الكتابة أو شكلها ، لانبعاث المسرحية . وقد أشار (ماركس) إلى هذه العلاقة بشكل واضح جداً في ما يتعلق بمسرحية عصر النهضة . وهو يذكر أيضاً في كتابات مختلفة الضرورة الاجتماعية لنشوء وإنتهاء الفترات التراجيدية . وهكذا يؤكد في المقدمة من كتابه « **اسهام في نقد فلسفة الحق لهيغل** » (١٨٤٤) ، عنصر الضرورة والحس العميق بالتبرير الذي ينشأ عن هذه الضرورة بين الجزء المحتضر من المجتمع . باعتبار ذلك الشرط المسبق للتراجيديا . « طالما كان **النظام القديم** ، بوصفه نظاماً عالمياً قائماً ، يناضل ضد العالم الذي لم يكن إلاّ في بدء مجيئه إلى الوجود ، فقد كان على جانب من خطأ تأريخي عالمي ، وليس شخصياً . وهذا هو السبب في أن سقوطه كان مأساوياً » .

وفي هذا البحث الذي كتبه في شبابه ، كما فعل أيضاً في وقت لاحق في كتابه « **الثامن عشر من بروميير** » ، يعطي ماركس تحليلاً نافذاً للسبب الذي يدعو إلى أن تصبح ، في مجرى التاريخ ، اصطدامات إجتماعية معينة مواضيع للكوميديا ، بعد أن كانت صراعات تراجيدية . وإنّه لأمر باعث على الإهتمام وله أهمية أساسية إلى درجة كبيرة بالنسبة لنظرية المسرحية أنْ تتألف دائماً النتيجة الموضوعية للتطورات التاريخية التي بحثها ماركس ، كما هو شأنها في هذه الحالة ، من إلغاء ضرورة الفعل التراجيدية ، إجتماعياً وتأريخياً ، من جانب أحد الأقسام المتصارعة ، أي من جانب خصم التقدم الإنساني .

بيد أنّ من الإفراط في ضيق النظر أن تُقصر حقائق الحياة التي يقوم عليها الشكل المسرحي ، بشكل جامد ميكانيكياً ، على الثورات التاريخية الكبيرة نفسها . إن هذا سيستلزم عزلاً فكرياً للثورة عن الإتجاهات العامة والدائمة للحياة الإجتماعية ، ويحيل ظاهرة الثورة مرة أخرى إلى « كارثة طبيعية » على غرار كوارث « كوفيا » . ومن جهة أخرى ، على المرء أن يلاحظ قبل كل شيء بأنّه ليس جميع تلك الصدامات الاجتماعية التي حملت بذور الثورة

أدّت في الحقيقة إلى ثورات في الواقع التاريخي . وقد أشار ماركس ولينين تكراراً إلى أن أوضاعاً وجدت لم تؤدِ إلى إنفجار ثوري ، بالرغم من أنها ثورية موضوعياً ، بسبب التطوّر غير الكافي للعامل الذاتي . ومثال ذلك ، الفترة الواقعة في نهاية خمسينات القرن التاسع عشر وبداية الستينات من ذلك القرن في ألمانيا (« العهد الجديد » والصراع الدستوري التالي في بروسيا) .

إلاّ أنّ هذا لا يعني بأي حال الإحاطة الكاملة بمشكلة الصدامات الإجتماعية. إنّ ثورة شعبية حقيقية لا تنفجر أبداً نتيجة تناقض إجتماعي منعزل ، واحد . والفترة الموضوعية ـ التاريخية الممهدة للثورة مملوءة بعدد كامل من التناقضات التراجيدية في الحياة نفسها . وعليه ، يبيّن إنضاج الثورة ، بوضوح متزايد ، العلاقة الموضوعية بين التناقضات التي تقع بشكل منعزل ، ويجمعها في عدة مسائل مركزية وحاسمة تؤثر في نشاط الجماهير . ثمّ ، وبنفس الطريقة ، يمكن أن تستمر تناقضات اجتماعية معينة دون حلٍ حتى بعد الثورة ، أو ، في الحقيقة ، تظهر وهي مشدّدة ومبرزة نتيجة الثورة .

إن لكل هذا آثاراً مهمةً جداً بالنسبة للمسألة التي تهمنا هنا . فمن جهة ، نحن نرى العلاقة المهمة في الحياة بين التصادم المسرحي والتحول الاجتماعي . ومفهوم ماركس وانجلز عن العلاقة بين فترة درامية كبيرة والثورة يثبت نفسه هنا بصورة كاملة ؛ ذلك أنّه واضحٌ ، أن التركز الاجتماعي ـ التاريخي للتناقضات في الحياة يتطلب بالضرورة تجسيداً درامياً . ومن جهة أخرى ، نحن نرى أن الصدق الحياتي في الشكل المسرحي لا يمكن أن يكون « ممركزاً » ، إذا صح التعبير ، بطريقة ضيقة وميكانيكية ، حول ثورات التأريخ الانساني الكبيرة . وصحيح أن تصادماً درامياً حقيقياً يجمّع السمات الإنسانية والأخلاقية لثورة إجتماعية كبيرة ، إلاّ أنّ الصراع الملموس ليس مقرراً له أبداً أن يكشف فوراً عن التحوّل الذي يقوم عليه ، ما دام التصوير يهدف إلى الجوهر الإنساني . ويؤلف التحول الأساس العام للتصادم ، إلاّ أن العلاقة بين هذا الأساس

والشكل الملموس للتصادم يمكن أن تكون علاقة معقدة جداً ، ولها عدة مراحل وسطى . وسنرى في وقت لا حق بأن تأريخية أكثر مسرحيات شكسبير نضجاً وبروزاً تكشف عن نفسها بهذا الشكل . ان تناقضيّة التطور الاجتماعي ، وتوسيع هذه التناقضات إلى حد التصادم التراجيدي هما حقيقة عامة من حقائق الحياة .

كما لا تنتهي تناقضية الحياة هذه مع الحل الاجتماعي للعداءات الطبقية عبر الثورة الاشتراكية المنتصرة . وإنّه لمفهوم عن الحياة ضحل وغير جدليّ كلياً الإعتقاد بأنّه مع الاشتراكية لا يوجد إلاّ الهدوء الرتيب للرضا الذاتي ، بغير مشاكل ، أو صراع أو تناقض . وطبيعي أن الصدامات الدرامية تأخذ جانباً جديداً تماماً ، حيث لا يعود السقوط المأساوي الضروري للبطل في المسرحية ـ ونحن نأخذ هنا مثلاً واحداً ـ يلعب نفس الدور الذي كان يلعبه سابقاً ، وذلك مع التلاشي الاجتماعي للعداء الطبقي ، وتلاشي التناقضات العدائية .

بيد أن الأمر ، في ما يتعلق بدراما المجتمع الطبقي أيضاً ، يكون أسوأ من السطحيّ إذا أعتبر هذا السقوط المأساوي مجرد تدمير للحياة الإنسانية وحشيّ ، ومجرد شيء « تشاؤمي » يجابهه المرء عندئذ بـ « تفاؤل » مصوّر بالمثل تصويراً ضحلاً في مسرحيتنا نحن . ويجب ألاّ ننسى أبداً أن السقوط المأساوي ، عند كتّاب المسرحية الكبار حقاً في الماضي ، كان يطلق دائماً أعظم الطاقات الانسانية ، وأرفع البطولات الانسانية . ولم يكن هذا التعظيم للانسان ممكناً إلاّ لأنّ الصراع جرى خوضه حتّى النهاية . والحقيقة ، يهلك انتيغوني وروميو مأساوياً ، إلاّ أن أنتيغوني وروميو المشرفين على الموت هما شخصان أعظم وأغنى بكثير ممّا كانا قبل أن يُجرفا في دوامة التصادم المأساوي .

واليوم فمن المهم على وجه خاص تأكيد هذا الجانب من التصادم المأساوي ، ومعرفة كيف يعمم الشكل الدرامي حقيقة نموذجية من حقائق الحياة ويجعل منها تجربة واسعة . وهذا الجانب الانساني من التصادم المأساوي ، الذي لايرتبط بالضرورة بالسقوط المأساوي بأي حال من الأحوال ، ماثلٌ، أيضاً ، بوصفه

حقيقة من حقائق الحياة ، في المجتمع الإشتراكي ، وبهذا يمكن أن يصبح أساس عمل مسرحي مهم .

وهكذا ، ففي إدراك صدق العمل المسرحي ، يجب الإبقاء على مشكلة التصادم ، بوصفها حقيقة من حقائق الحياة ، مرئية بشكل واضح جداً . وبغير أن نتظاهر بأي شيء من قبيل الكمال ، سوف نسرد عدة حقائق نموذجية من الحياة، تأخذ بالضرورة شكلاً مسرحياً، في الوقت الذي تكون فيه منعكسة فنياً.

ولنبدأ بمشكلة ضرورة الاختيار ما بين طرق العمل في حياة الأفراد والمجتمع. ففي تراجيدية (هيبل) ، « **هيرود ومريمانة** » ، تقول الملكة للملك :

حتى الآن مصيرك هو بين يديك
وتستطيع توجيهه كما تشاء !
وإلى كل إنسان تأتي اللحظة التي
يسلمه فيها ربّان طالعه العنان .
إن سوء الحظ هو أنه لا يعرف اللحظة ،
وكل واحدة تمر قد تكون هي اللحظة .

ولا يمكن أن يشك في واقع هذه « اللحظات » في الحياة إلا المتمسكون بجبرية ميكانيكية . فضرورة الحياة الاجتماعية تؤكد نفسها ليس فقط عبر مصادفات ، بل كذلك عبر قرارات ، يتخذها بشر أو مجموعات من البشر . وطبيعي أن هذه القرارات ليست حرة بمعنى الحرية في مذهب إرادي مثالي ، وهي لا تمثل استقلالاً إنسانياً في فراغ . إلا أن هذه « اللحظات » تنشأ بالضرورة ضمن إطار جميع الأنشطة الإنسانية الموصوفة بالضرورة ، وكنتيجة للأساس المتناقض لكل التطوّر الاجتماعي والتاريخي .

وقد وضعنا هذه الكلمة بين علامتي إقتباس لأنها ، إذا ما أخذت بشكل حرفي مفرط ، تنطوي على طابع فتشي أو صنمي . ومع ذلك ، فأن من السمات الجوهرية للواقع هو أن هذا الاختيار ما بين طرق العمل يظهر مراراً

وتكراراً مع احتمال وضرورة التوصل إلى قرار ما ، أيـاً كان الطريق الذي يسلكه الإنسان . إلاّ أنّ المهم أولاً هو أن إختياراً كهذا لا يوجد دائماً ، لأنّه يفترض سلفاً تشديداً حاسماً معيناً للظروف الاجتماعية أو الشخصية ؛ وثانياً ، إن طول الوقت اللازم لقرارٍ كهذا هو محدود نسبياً . وهذا يجب أن يكون معروفاً لكل واحدٍ من تجاربه الشخصية .

إن كتابات لينين ، ولا سيما تلك التي تعود إلى الفترات الثورية تبيّن أيّ دور مهمٍ تلعبه هذه اللحظات في التاريخ نفسه ، وكم هو محدود جداً أمدها . وحين يقترح لينين ، بعد انتفاضة تمّوز عام ١٩١٧ ، على (الثوريين الاشتراكيين) و (المناشفة) تكوين حكومة مسؤولة أمام السوفياتات ، فهو يكتب قائلاً : « الآن ، والآن فقط ، ولربما **فقط خلال أيام قليلة** أو لمدة أسبوع واحد أو أسبوعين ، سيكون ممكناً تكوين وتوطيد حكومة كهذه في سلمٍ تام » . وتكمن أهمية هذا الاقتراح السياسية خارج مجال بحثنا . وقد استشهدنا بستراتيجيٍ وتكتيكيٍ في الصراع الطبقي مثل لينين لنبرهن على أن « الاختيار ما بين طرق العمل » أو «لحظة » القرار ، ليس شيئاً اخترعه المسرحيون المثاليون وأفرطوا في أسلبته ، وليس أي نوعٍ من « متطلبات الشكل الدرامي » أصبح في أيدي منظري الدراما الكلاسيكيين الجدد في عصر الاستعمار ، وإنما هو حقيقةٌ حياتيةٌ على جانبٍ كبير جداً من الأهمية ودائمة التكرر ، وتلعب دوراً مهماً في مصير كلٍ من الأفراد والطبقات .

إنّ المجموعة الثانية من حقائق الحياة تأتي تحت عنوان « الحساب » . وماذا يعني هذا ؟ إنّ تعقد الحياة السببيّ معقدٌ إلى درجة بالغة . ومن الواضح إن كل فعل يقوم به شخص أو مجموعة أفراد يؤثر في مصائرهم المقبلة ؛ وهذه تعتمد إلى درجة كبيرة على إتجاه الفعل الذي يتخذونه في ظروف معينة تأريخياً . ولكن هذه الآثار ، في الحياة ، غالباً ما تبدأ على نحو بطيء جداً ، وبشكل متفاوتٍ ومتناقض دائماً . والعديد من الناس ينهون حيواتهم أو تكون قد مضت عليهم

مدة طويلة منذ أن اتبعوا طريقاً مختلفاً قبل أن تفاجئهم تصرفاتهم السابقة بشكل كهذا . إلاّ أنها حقيقة عامة ومتكررة من حقائق الحياة أنْ تركز هذه الآثار الضرورية للأفعال السابقة ، ولا سيما ، آثار الموقف العام من الحياة الذي أوحى بهذه الأفعال ، نفسها بقوة هائلة في الحياة ، ومن ثمّ يترتب على الفرد أن يصفي حساباته . وهنا أيضاً تكون العلاقة بين حقائق الحياة الدرامية وأزمات المجتمع الثورية واضحة . والسبب هو أن « يوم الحساب » يطل عادةً في وقت أزمة ما ، وذلك بصورة خاصة بالنسبة للتجمعات الاجتماعية ، أي الأحزاب . فقد توقفت الأحزاب تدريجياً عن أن تكون ممثلة المصالح الطبقية التي وجدت أو أسست للدفاع عنها ، وكدست خيبةً على خيبة بهذا الصدد بغير أن تستجلب أية نتائج أو آثار فعلية . ومن ثم توجد « فجأة » أزمة اجتماعية ، ويصبح حزب كان بالأمس قوياً « فجأة » مسلوب السمعة ومتخلىً عنه أمام أعين أنصاره السابقين . والتاريخ مملوء بهذه الحقائق ؛ وواضح أن ذلك ليس مقصوراً على ما يتعلق بالأحزاب السياسية بمعنى ضيق . والثورة الفرنسية الكبيرة ، بصورة خاصة ، مملوءة بتلك الكوارث التي هي فعلاً درامية في الحياة نفسها . فمن إنهيـــار الحكم المطلق « المفاجىء » يوم إكتساح الباستيل ، فأن سلسلة من هذه الإنهيارات تقود من سقوط (الجيروند) و (الدانتونيين) و (الثيرميدوريين) حتى سقوط الامبراطورية النابوليونيـة .

إن لمثل هذه اللحظات فعلاً طابعاً درامياً في الحياة نفسها . ولذلك فليس ممّا يدفع على الاستغراب أن يؤلف « يوم الحساب » أحد المشاكل الرئيسة في المسرحيـة . فمن مسرحية « **أوديب** » لسوفوكليس، التي كانت مثال المسرحية المأساوي منذ ألفي عام ، حتى مسرحية « **موت دانتون** » لـ (بوخنر) ، نستطيع أن نقتفي أثر هذه المشكلة باعتبارها الفكرة الرئيسة المهيمنة في التراجيديا العظيمة. وإنها لصفة مميزة على نحو خاص للدراما عدم تصويرها تكديس النتائج البطيء والتدريجي . وإنما أخذها فترة من الزمن هي عـــادةً موجزة وحاسمة نسبياً ،

وفي الحقيقة تلك اللحظة الدرامية في الحياة نفسها ، التي يجري فيها تحويل تكدّس النتائج إلى فعل أو حركة . ومن المألوف ، بدءاً من مثل أوديب ، ربط هذا النوع من الدراما بتركز الأحداث الكلاسيكي ، من جهة ،و « فكرة المصير » لدى الكلاسيكيين، من جهة أخرى.ولا يتطابق أي منهما مع الحقائق. فرائعة بوخنر ، مثلاً ، يجري تصوّرها كلياً بالمعنى الشكسبيري وليس بالمعنى الإغريقي . ومع ذلك ، تستند تراجيديا دانتون إلى نفس الأساس . ولا يقف في وسط الدراما ، التكتيكي الهائل للظفر الثوري ، ولا السياسي البرجوازي المتقلب الذي ينصرف عن استمرار الثورة . وكل هذا حدث منذ فترة طويلة في مسرحية بوخنر . وما يصوّره ، بقدرة درامية فريدة ، هو كيف أن دانتون ، الثوري العظيم ، بعد أن اغترب عن شعبه ورسالته معاً ، « يدعى إلى الحساب » لادارته ظهره للتاريخ على هذا النحو .

ولنستمرْ . يقول لينين تكراراً إنّ على المرء في موقف يتطلب حركة أن يختار ، من بين إمكانات لا نهاية لها ، حلقة واحدة خاصة في السلسلة ، يجبُ أن يمسك بها بقوة لكيما يحتفظ بسيطرة فعلية على كامل السلسلة . وإلى جانب هذا ، لا يكتفي لينين بأن يصف ، على نحو لا يضارع ، مبدءاً هاماً من مبادىء التحرك أو العمل السياسي ، ولا سيما في فترات التغير الضروري ، وإنما في ذات الوقت سمةً من سيماء السلوك الانساني بصورة عامة . أو بالأحرى ، نوعاً معيناً من السلوك الإنساني ، نوعاً من الاستجابة الانسانية عند نقاط تحول معينة في الحياة . ونود أن نذكر بإيجاز بأن فعل اختيار الحلقة في سلسلة والأمساك بها مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلة « الاختيار بين طرق العمل » التي عالجناها سابقاً . إلاّ أننا نود أن نلفت الانتباه إلى الطابع الخاص في هذه الحقيقة من الحياة . فما هو خاص بمشكلة ـــ الحلقة في سلسلة ـــ هو ، قبل كل شيء ، التوكيد المضفى على الحلقة المختارة ، والتي تُجعل هي المركزية . وبذلك ، فلكي توسع الحياة أهدافها ، فهي تبسّط وتعمّم نفسها . وهذا التبسيط والتعميم يعطيان الحياة

طابعاً نابضاً ، قوياً ، ويؤلفان تضاربات ويدفعان بها إلى حدودها النهائية .

إن الإمساك بالحلقة في السلسلة لا يلزم بنفسه أن يكون مرتبطاً بتصادم ، كما لا يلزم أن ينمو من لا شيء ، إلاّ أن تركز مشاكل الحياة حول مثل هذا المركز ينتج في معظم الحالات اصطدامات . وقبل كل شيء ، ففي الحياة الفردية أيضاً لا تتركز الأشياء في فراغ ، بل في تفاعل حيّ مع أفعال كائنات بشرية أخرى . ثم ، بطبيعة الحال ، يثير تركيز المرء أفعاله حول نقطة حاسمة واحدة تركيزاً مماثلاً حول هذه النقطة من جانب القوى الشخصية والبشرية المعارضة له . وأثر الإمساك بالحلقة واضح للعيان طبعاً في الحياة السياسية بصورة خاصة . فحين تنشأ مشكلة « حلقة » كهذه وتستغرق مركز الحياة السياسية ، تكتسب الطبيعة غير المتبلورة غالب الأحيان والخاصة بمختلف الميول والإتجاهات مظاهر خارجية متميزة وواضحة المعالم في جميع الجوانب . ولنتأمل فقط في التمييز المتطرف بين مختلف وجهات النظر التي أثارتها خطب لينين العظيمة عند تقديم **« السياسة الاقتصادية الجديدة »** . وبعد إجراء جميع التغييرات الضرورية ، تلعب هذه المشكلة دوراً من أصل واحد في حياة الفرد .

أخيراً ، فلنذكر مشكلة أخرى ترتبط إرتباطاً وثيقاً بهذه المسألة : وهي الإنغمار العميق لشخص ما في عمله . فحتى في الحياة الشخصية الصرفة ، ينتج هذا صدامات ، وصراعات وورطات درامية . والسبب هو أنه مهما يكن كامل ما ينجزه الإنسان في حياته من أعمال مهماً بالنسبة لكل جهوده ، فلا يوجد أي شخص لا تكون فيه وله القوى الأخرى في الحياة مهمة على نحو حاسم . وكلما كان تفاني شخص ما لعمله الحياتي أعمق من ناحية ، كان هو إنساناً أكثر أصالة من جهة أخرى ، أي كانت أكثر وأوثق الخيوط التي تربطه بالحياة واتجاهاتها المختلفة ، وكان هذا التصادم أكثر درامية .

إلاّ أن ارتباط الشخص بعمله الحياتي ليس دائماً ، حتى في أندر الحالات ، مجرد مسألة تهمه هو نفسه . وإذا كان العمل موضع البحث يعود إلى عالم الفن

أو العلم ، فأنّه قد يضفي هذا المظهر سطحياً ونفسياً . ولكن إذا كان هذا العمل الحياتي مربوطاً مباشرة بالحياة الاجتماعية ، فأن مجموعة من التعقيدات تنشأ وهي تحمل بطبيعتها طابعاً اجتماعياً مباشراً .

إن هذا يعود بنا إلى المشكلة التي سبق أن عالجناها في القسم الأول ، وهي مشكلة « الأفراد التاريخيين العالميين » بالمعنى الهيغلي . وهناك بدأنا بالعملية التاريخية نفسها ودرسنا دور هؤلاء « الأفراد التاريخيين العالميين » في صورته الملحمية . وانتهينا إلى أن أهميتهم التاريخية قد أُبرزت على أفضل وجه ملحمياً، عندما كانوا ، منظوراً إليهم تركيبياً ، يلعبون أدواراً ثانوية في القصة . والآن نعالج المشكلة من زاوية مختلفة ، من حياة الفرد الداخلية . ونحن نرى كيف أن انغماراً في المجتمع ومع مهمات الفرد فيه يسهم في خلق نمط « الفرد التاريخي العالمي » ، الذي يبدو فيه كلٌّ من انغمار الفرد في عمله الاجتماعي وانهماكه فيه ، إضافة إلى الأهمية الواسعة والمكثفة لهذه المهمة ، في أعلى الدرجات . ويقول هيغل عن هذه العلاقة : « هؤلاء هم الكائنات البشرية العظيمة في التأريخ الذين تحتوي أهدافهم الخاصة الجوهريّ ، الذي هو إرادة الروح العالمي . إنّ هذا المحتوى هو قوتّهم الحقيقية ... » .

واذا سبق أن رأينا في التكريس الشخصي الكامل لمهمة ما مسرحةً للحياة في الحياة نفسها ، فواضحٌ أنّ حالةً من الانغمار عليا كهذه تمثل نقطة عاليةً من الناحية الدرامية في كلٍ من الحياة والفن . وفي الحياة ، أيضاً ، فأن هذه الوحدة الشخصية الأساسية بين الفرد ، وعمله الحياتي ومحتواه الاجتماعي تشحذ المجال المركز الذي يتحرك فيه « الفرد التاريخي العالمي » ، دافعةً اياه حول صدامات مهمة مرتبطة مادياً بتحقيق هذا العمل الحياتي . ول « الفرد التاريخي العالمي » طابع درامي . فهو محكوم عليه من الحياة ذاتّها بأن يصبح بطلاً ، بأن يكون الشخصية الرئيسة في المسرحية .

وآية ذلك هي أن الصدام الاجتماعي ، بوصفه مركز الدراما ، الذي

يدور حوله كل شيء وتشير اليه جميع مكونات « كليّة الحركة » . يتطلب تصوير الافراد ، الذين يمثلون بشكل مباشر في عواطفهم الشخصية تلك القوى التي يؤلف تضاربها المحتوى المادي « للتصادم » . وواضح أنه كلما كان الشخص « فرداً تاريخياً عالمياً » بالمعنى الهيغلي ، أي كلما كانت عواطفه الشخصية تتركز على محتوى « الصدام » وتظهر معه ، كان أكثر ملاءمةً ليكون البطل ، الشخصية المركزية في المسرحية . ومرةً أخرى ، فأن حقيقة الشكل الدرامي هذه هي ، كما رأينا ، حقيقةٌ عن الحياة وليس قطعة من البراعة في الشكل .

ولهذا السبب ، يجب ألا تفسر أبداً بمعنى ميكانيكي مفرط . فمثلاً ، يعتبر عدة منظرين للتراجيديا الكلاسيكية ومقلدوهم من الكلاسيكية الجديدة العصريون أن شخصيات التاريخ العظيمة ، أو شخصيات الأساطير ، هي وحدها الملائمة لتكون ابطال المسرحية . ولكن ، لا الحياة ، ولا المسرحية ، باعتبارها صورتها الفنية ، لها إهتمام بالطرح الشكلي — التزييني ، وإنما بتركيز القوى الموضوعي — المتعلق بالفكرة الرئيسة ، بتكثيفٍ شخصي ، فعليّ ، لقوةٍ اجتماعية متصادمة .

وفي مناسبةٍ من المناسبات ، يعقد (هيبيل) مقارنة ذكية ودقيقة بين التراجيديا وساعةٍ عالمية تشير إلى أزماتٍ تاريخيةٍ متعاقبةٍ فيما يسير عقرباها في حركة دورانيةٍ . وهو إذْ يطوّر التشبيه يضيفُ قائلاً : « ليس هناك من فرقٍ حقيقيّ سواء أكان العقربان من الذهب أم من الفضة ، كما لا يهم أن يحدثَ فعل مهم بذاته ، أي رمزيّ ، في مجال واطىء أو مرتفع اجتماعياً » . وقد كتب هيبيل هذه الكلمات في مقدمة تراجيديته البرجوازية «**مريم المجدلانية** » بوصفها دفاعاً عن المسرحية نظرياً . وله ما يبرره تماماً في هذا الدفاع . فشخوص من أمثال الفلاح (بيدرو كريسبو) في مسرحية (كالديرون) ، « **قاضي زالاميا** » ، والشخوص البرجوازيون في مسرحية « **إيميليا غالوتي** » ومسرحية

« **التآمر والحب** » ، ومسرحية (اوستروفسكي) « **العاصفة الرعدية** »، وفي مسرحية هيبيل أيضاً ، هم « أشخاص تاريخيون عالميون » بهذا المعنى . وحقيقة أن الصراع الشخصي الملموس الذي يعالج في هذه المسرحيات ليس له أي بُعْدٍ تاريخي واسع ، أي أنه لا يقرر على نحوٍ مباشر مصير الأمم أو الطبقات ، لا تغير من هذه الحقيقة بأي شكل . والشيء المهم في هذه المسرحيات هو أن الجوهر الاجتماعي الداخلي للصدام يجعل منه حدثاً حاسماً ، تأريخياً واجتماعياً ؛ وان أبطال هذه المسرحيات يملكون بداخلهم ذلك المزيج من العاطفة الفردية والجوهر الاجتماعي الذي يميز « الأفراد التاريخيين العالميين » . إن غياب عنصري الحياة الدراميين هذين معاً هو الذي يجعل معظم المسرحيات البرجوازية ، ولسوء الطالع ، معظم المسرحيات البروليتارية ، تافهةً ومملةً ولا تثير الاهتمام ، إلى درجة كبيرة . وعدم ملاءمة المادة مصدره ، قبل كل شيء ، صعوبة ابراز الطابع التاريخي العالمي للصراع وللبطل داخله ، درامياً ، دون التمسك بقواعد أسلوب تقليدي ، وبدون ادخال عناصر تخليد على نحو زائف . إلا أنّ المسرحية الحديثة خلال فترة انهيار الواقعية العام تقتفي الخط الأقل مقاومة ؛ أي أنها تكيّف وسيلتها الفنية مع الجانب الأكثر تفاهة في مادتها ، مع لحظات الحياة اليومية الحديثة الأكثر إملالاً . وبهذه الطريقة ، يصبح الابتذال الكئيب في الحياة موضوع التمثيل أو الطرح ، الذي تقوم عليه ذات تلك الجوانب من المادة ، التي هي الأقل ملاءمةً للمسرحية . إن مسرحيات تكتب وهي ، مسرحياً ، على مستوى أدنى من الحياة التي تصورها .

ونحن نكرر : لقد ذكرنا هنا أمثلة بارزة قليلة فقط من بين العدد الكبير من « حقائق الحياة » التي تكون المسرحية إنعكاسها المركّز والواعي ، مستنفدةً كل امكانات هذا التركيز . وتنشأ القوانين الشكلية للمسرحية من مادة الحياة الفعلية ، حيث يكون الشكل الانعكاس الفني لهذه المادة ، الأقصى شمولية والأسمى تعميماً . ومن هنا ، يخلق الكتّاب الكبار في مختلف الفترات أنماطاً

من المسرحية مختلفة كلياً . ومع ذلك ، فلهذا السبب بالذات ، تكون ذات قوانين الشكل الداخلية عاملة في هذه الأعمال الفنية المختلفة جداً . وهذه هي قوانين حركة الحياة نفسها ، التي تكون المسرحيات صوراً لها فنية . ومن ثمّ فان قوانين الانعكاس **الفنيّ** نافذة المفعول ، والمسرحية هي عمل فني حقيقي ، اذا ما طبقت هذه القوانين واحترمت .

إن أية نظرية في الدراما ، تكون نقطة ابتدائها، حتى لو كان ذلك بشكل غير واع ، كما هو الحال في النظرة الجمالية المثالية في الفترات السابقة ، ليس حقائق الحياة هذه ، بل مشاكل « الأسْلبة » المسرحية ، تتحول بشكل حتمي إلى شكلية . لأن أمثال هذه النظريات لا تدرك بأن ما يسمى بـ « البعد عن الحياة » في الشكل المسرحي ليس إلاّ تعبيراً ، مبرزاً ومركزاً ، عن اتجاهات معينة في الحياة نفسها . والفشل في فهم هذه الظاهرة ، أي الانطلاق من الفرق أو البعد بين التعبير المسرحي والاشكال العامة والعادية التي تبرز فيها الحياة اليومية نفسها ، ينتج لا مجرد نظرية زائفة ، بل ممارسة مسرحية زائفة أيضاً ، ويشوّه لا شكل المسرحية فحسب ، بل كذلك محتواها الاجتماعي والانساني .

وقد شعر العديد من نقاد التراجيديا الكلاسيكية ، من (سانت ايڤريموند) إلى (ڤولتير) ، بشيء من القلق تجاه حتى أعظم مسرحيات (كورنييه) و (راسين) . فقد أحسوا بتجريدية معينة ، وبعد عن الحياة ، وفقر إلى « الطبيعة » . ولكن بالرغم من الانتقاد الجوهري جداً الذي وجهه ليسينغ ، والذي يعالج في العديد من الحالات أهم معضلات الشكل ، فقد كـــان (مانزوني) هو الذي وضع إصبعه أولاً على أضعف نقطة في التراجيديا الكلاسيكية . ونحن نقتبس هنا إنتقاده لأنه يبين بحيوية لا مثيل لها كيف تكون مهمة التركيز المسرحي هي الانعكاس الصحيح « لحقائق الحياة » ، أي الاتجاهات الفعلية في الحياة ؛ ولأنه يبين بأقصى درجة من الوضوح الأثر المشوه الذي يتركه التركيز الشكليّ على محتوى المسرحية الانساني .

وطوال حياته ، كافح (مانزوني) المتطلبات الشكلية لوحدات الزمان والمكان . فقد رأى فيها عقبة أمام مهمة زمانه ، أمام المسرحية التاريخية ، لا يمكن تخطيها . إلاّ أنه ، كما هو شأن معاصره الكبير ، بوشكين ، يكافحها لا بأسم « الطبيعية » ، ولا بأسم الاحتمال أو اللاإحتمال . وهو ، بدلاً من ذلك ، يبدأ من واقع ان الشخوص وعواطفهم يشوههم حتماً قصر الحركة على أربع وعشرين ساعة .

لقد كان ضرورياً ، إذن ، ابراز هذه الارادة إلى الحياة على نحو أسرع عن طريق المبالغة في العواطف ، وعن طريق مسخها . ولكي يتوصل شخص من الشخوص إلى قرار نهائي في غضون أربع وعشرين ساعة ، يتطلب الأمر درجة من العاطفة مختلفة بمجموعها عن ما يتطلبه قرار مضى شهر وهو في قتال معه .

وبذلك تزال جميع الفوارق الدقيقة .

إن الشعراء التراجيديين كانوا قد أُنزلوا ، بشكل ما ، إلى مجرد هذا العدد الصغير من العواطف الواضحة ، المهيمنة . . وأصبح المسرح مملوءاً بشخوص خياليين برزوا أنماطاً تجريدية لعواطف معنية لا كائنات عاطفية ... لذلك كانت المبالغة ، اللهجة التقليدية ، وتماثل الشخصية المأساوية ...

إنّ تركيز الزمان والمكان يضطر هؤلاء الكتاب المأساويين إلى « أن يعطوا هذه الأسباب قوة ما كانت الأسباب الفعلية لتملكها ... إن الهزات القاسية هي عواطف رهيبة ، قرارات متسرعة ، ضرورية ... » . ويمضي مانزوني ليبرهن باقناع كيف أن هيمنة موضوع الحب المفرطة ، التي هاجمها أيضاً نقاد آخرون ، ترتبط بهذه المشاكل الشكلية وأثرها المشوه .

وواضح أن لهذا الاتجاه التشويهي أسبابه الاجتماعية والتاريخية المباشرة .

الاّ ان الشكل الفني ليس صورة ميكانيكية بسيطة للحياة الاجتماعية . ومن المسلّم به أنه ينشأ بوصفه انعكاساً للأتجاهات الاجتماعية ، إلاّ أن له، ضمن هذا الاطار ، ديناميكيته الخاصة ، واتجاهه الخاص ، الذي يأخذه صوب التمثيل الصادق أو بعيداً عنه . وهكذا ، فأن مانزوني – وهو المسرحي الكبير والناقد العميق – انتقد بصواب الأثر التشويهي لشكل معين ، وذلك بنظره في معاضل الشكل المسرحي بصورة عامة بارتباطها الوثيق بمعاضل الحياة التأريخية .

٢ـ خصوصيّة خلق الشخصيّات المسرحي.

عند هذه النقطة ، ربما تساءل المرء : على افتراض أن جميع حقائق الحياة هذه (التي نحسب أن انعكاسها الفني شكل مسرحي) هي فعلية ومهمة ــ أفليست هي ، في الحقيقة ، حقائق **عامة** للحياة ؟ ألا يجب أن تعكسها الملحمة أيضاً ؟ ان السؤال مبررٌ تماماً . والحقيقة ، فبهذا الشكل العام وبالتالي المفرط في تجريده أيضاً ، يمكن أن يرد عليه بالايجاب . وهي بوصفها حقائق عامة للحياة يجب أن تصور طبعاً من جانب كل الآداب التي تعكس الحياة . والسؤال هو ، ببساطة ، أيّ دور وأهمية يكرسان لها في أشكال الأدب المختلفة . وهنا علينا أن نحدد السؤال بشكل محسوس . فقد أخترنا هذه الحقائق من كامل تشكيلة الحياة . لأنها ، وقد اختيرت بهذا الشكل ، تؤلف المشاكل الأساسية في المسرحية ، لأن كل شيء ، في المسرحية ، يدور حول انعكاس أمثال هذه البروزات والذرى الحياتية الخطرة وخالقة الأزمات ، ولأن هذا هو المركز الذي ينشأ منه متوازي أضلاع قوى « كليّة الحركة » : لأن المسرحية تعكس الحياة في بروزها الفعلي .

وطبيعيّ أن جميع حقائق الحياة هذه تقع بالمثل في عكس الملحمة للواقع . والفرق هو « مجرد » أنها هنا تحتل الموقع الذي هو موقعها في إجمالي عملية الحياة . وهنا ، هي ليست المركز الذي يتجمع كل شيء حوله . وأكثر من هذا ، لمّا كانت المسرحية تصوّر لحظات الحياة المبرزة هذه ، فان كل مظاهر الحياة هذه تختفي من الطرح المسرحي ، حيث لا ترتبط ارتباطاً مباشراً بهذه اللحظات . وقوى الحياة الدافعة ممثلة في المسرحية فقط بقدر ما تؤدي إلى هذه التناقضات الأساسية ، وبقدر ما هي قوى دافعة لهذه الصدامات الفعلية .

وفي الملحمة ، من جهة أخرى ، تظهر الحياة بكل سعتها وثروتها . وقد تقع أحداث بارزة درامية ، الا أنها تؤلف ذرى تشمل لا سلسلة الجبل وحدها بل التلول والسهل أيضاً . وهذا النوع من الانعكاس يؤدي طبعاً إلى جوانب جديدة . ومن الواضح أن درجات الحياة « الاعتيادية » تُراعى في الملحمة بدقة أكثر جداً مما في المسرحية ، ولذلك فليس عجباً إذا ما ظهرت معاضل الشكل الجديدة والفردية في المسرحية . وهذه العلاقة سبق أن أدركها بوضوح أرسطو . وهو يمضي ، بعد المقطع الذي سبق أن أقتبسناه ، والذي تحدث فيه عن أساس الملحمة والتراجيديا المشترك ، إلى القول : « لأن جميع أقسام القصيدة الملحمية يمكن العثور عليها في التراجيديا ؛ وليس جميع أقسام التراجيديا في القصيدة الملحمية » .

إن عزلة لحظات من الحياة معينة تقع في المسرحية لا بدّ أن تكون نفسها شكلاً تظهر فيه الحياة نفسها لكي تقوم بمهمة الأساس لتكوين شكل أدبي . وهذا لأن للسؤال الذي أثرناه جانباً آخر ، وهو مهم تاريخياً وجمالياً معاً . ولما كان واضحاً أن حقائق الحياة التي تعكسها المسرحية يمكن ويجب أن تُمثل في الملحمة أيضاً ، فيبدو واضحاً بالمثل أن هذه الحقائق تقع بأستمرار في الحياة ، الأمر الذي يعني أن الحياة تقدم دائماً إمكانية المسرحية الأصيلة ، العظيمة .

إلاّ أن هذا يناقض ما حدث فعلاً في التطور التأريخي للأدب . ومن المسلّم به أن الشكل الدرامي لم يمرّ بتغيرٍ كاملٍ كما هو تحوّل الملحمة القديمة إلى الرواية البرجوازية الحديثة . وللشكل المسرحي طابع أكثر تواتراً بكثير ، كما أن قوانينه الاساسية يحافظ عليها بشكل أفضل في مختلف مظاهره . الاّ أن هذا الاستمرار يؤكد نفسه داخل تطور متقطع جداً ، مفكك جداً . ومما يميز تاريخ المسرحية هو أنها مرّت بفترات من الازدهار قصيرة وكثيفة نسبياً ، فترات سبقتها وتلتها فترات امتدت قروناً ، حيث لم تنتج في الواقع شيئاً يحمل شبهاً بالمسرحية بعيداً . وهذه الظاهرة هي أكثر إثارة كلياً لأن

الشرط المسبق الخارجي للمسرحية ، أي المسرح والتمثيل ، يَظهر تطوراً أكثر استمراراً إلى حدٍ كبير . وكلما ربطنا في أذهاننا بين المسرحية ، المسرح ربطاً وثيقاً (من وجهة نظر القوانين الداخلية للشكل المسرحي) . ترتب علينا أن نثير على نحوٍ أكثر جدية مسألة الأسباب الاجتماعية والتاريخية لظهور المسرحية المتقطع .

إنّ حقيقة هذا التقطع المجردة تدل بحد ذاتها على انه في الوقت الذي تكون فيه لحظات الحياة التي عددناها معكوسة في المسرحية وتؤلف أساس مشاكلها الخاصة بالشكل ، فأن شيئاً آخر يجب أن يضاف اليها ، وبالأحرى إنها يجب أن تنتج من جانب الحياة بأسلوب محدد ، خاص ، إذا ما أريد أن يكون تمثيلها الفني الكافي هو تمثيل المسرحية الحقيقية . وعندئذ يُفسر تقطع تطور الحياة بحقيقة أن هذه العوامل المحددة الاضافية التي يكون حضورها ضرورياً لظهور المسرحية الحقيقية لا يسعها أن تظهر نفسها إلاّ في ظروف اجتماعية وتاريخية خاصة جداً . وهكذا فهي لا تضيف أي جديد مبدئياً إلى « حقائق الحياة » التي بحثناها . إلا أنها تساعد على ابراز الطابع الدرامي ، الماثل دائماً فيها ، بشكل واضح ومنظورٍ ووافٍ بالمراد .

إن ضرورة هذا التحديد ، اضافة إلى توجهه وطبيعته ، يمكن أن توضح بالاشارة إلى بضعة أمثلةٍ مهمة (ايجابية وسلبية) . ولنأخذ المثل الذي وصفناه سابقاً بعبارة « الحساب » أو « الدعوة إلى الحساب » . فهذه الفكرة تظهر فجأة في مجرى الأدب في أقصى الاشكال تنوعاً بغير أن تأخذ بالضرورة طابعاً دراميا فعلاً في كل حالة . وهكذا ، مثلاً ، تظهر في مسرحيات الأسرار المقدسة في القرون الوسطى ، تلك المسرحيات المبنيّة خارجياً على أساس الحوار والمشهد . ومن المواضيع التي تقع هنا تكراراً ، والتي كانت مجسدةً بأبرز الاشكال في مسرحية الاسرار المقدسة الانجليزية « **كل انسان** » ، هي مسرحية الانسان ، في ساعة احتضاره ، حيث يُدعى إلى الحساب من قبل الموت : وفي

الموت ، ينكشف إفلاس حياة باعثة على الخوف بشكلٍ مكثفٍ ومركز . وبالرغم من تركيب الحوار والمشاهد في مسرحية الاسرار المقدسة هذه ، وبالرغم من فكرتها الدرامية (بالمعنى المطلق) ، فما من شيء درامي يظهر أبداً . ولِمَ هذا ؟ لأن آثار « الدعوة إلى الحساب » ، في مثل هذه الظروف ، لا يمكن أن تكون إلا داخلية صرفة ، ونفسية وأخلاقية ، ولا يمكن أن تترجم إلى عمل وكفاح . والصدام مقنّن بشكل حصري في روح البطل ، في شكل خوف ، ندم ، صراع داخلي مع نفسه ، الخ . وعليه ، فأن طريقة تعبيره لا يمكن أن تكون إلاّ طريقة الغنائية أو طريقة البلاغية التعليمية . وبالرغم من إضفاء اشكال محسوسة على المشاهد ، فليس للصدامات التي تحدث أي طابع درامي مرئي ؛ وبالرغم من شكل الحوار ، فما من صراع درامي يتلوه بين قوتين اجتماعيتين ــ انسانيتين . ومما يبعث على الاهتمام هو ملاحظة كيف أن الدراما الداخلية لهذه الفكرة تظهر نفسها بقوة عندما يجري تصوير هذا النوع من « الدعوة إلى الحساب » بصورة ملحميةٍ ، كما في قصة تولستوي القصيرة الرائعة ، « **موت ايفان ايلييش** » . وفي مسرحية الاسرار المقدسة ، مع شكلها الدرامي خارجياً ، تكون « الدعوة إلى الحساب » عامة جداً بحيث لا يمكن التعبير عنها في حالة مميزة فردياً من الناحية الدرامية . إن علاقة فردية الاداة بعمومية المشكلة هي علاقة مثل من الامثال ، مقتبس اعتباطاً ويمكن ابداله بحرية . بقانونٍ من القوانين ، وليس التجسيد الدرامي لأحدى القوى المتصادمة .

إن الشمولية التجريدية للقوى المتصادمة لا يلزم بالضرورة أن تأخذ شكل مجابهة للحياة والموت جامدة بصورة عامة ، شكل علاقة دينية بالواقع . وعلى العكس ، فأن هذا النمط الخاص من التصوير الدرامي الزائف مرتبط بالنظام الاقطاعي المحتضر ، ولم يجد إلاّ منذ ذلك الوقت بعض مقلدين قلائل ، وبشكل يثير الاهتمام ، في الانحطاط الامبريالي .

وعلى أية حال ، فان الشعور بالتاريخ ، الموقظ حديثاً ، أغرى العديد من الكتّاب باعطاء أعمالهم ذلك الاتساع من التفصيل التجريبي ، ومن الحقائق الصرفة ، بحيث لم يكن بمقدور الضرورة التاريخية الا أن تظهر مرة أخرى بشكل تجريدي وسط وفرتها . وتعليل ذلك هو أن كل قوة تأريخية أو ضرورة تأريخية ممثلة في الدراما هي تجريدية بمعنى فنيّ ، إذا لم تكن مجسدة تجسيداً كافياً وواضحاً في كائنات بشرية ملموسة ومصائر انسانية ملموسة . وهذا ما لم ترغب في القيام به وما كانت قادرة على القيام به الحركة التأريخية التي مثلها ميريمي وفيتيت وأصدقاؤهما ، مثلاً ، والتي سبق أن عالجناها . فهؤلاء ، بعد أن أساءوا فهم مسرحيات شكسبير التاريخية ، التي اختاروها لنموذجهم ، أرادوا أن يخلقوا دراما مستندة إلى تمثيلٍ للتفصيل التاريخيّ واسع وعريض وكامل .

إن ڤيتيت ، المدافع الدؤوب أكثر من سواه عن هذا الاتجاه ، أدرك بوضوح لا بأس به التناقض الذي طرحه هذا على طبيعة الدراما . وهو يعبر عن هذا علناً في مقدمة مسرحيته التاريخية « **المتاريس** » التي سبق أن اقتبسنا شيئاً منها :

ومع ذلك ، فان هذه المشاهد ليست منفصلة عن بعضها الآخر : انها تؤلف كلاً ؛ وهناك حركة تسهم في تطورها ؛ الا ان هذه الحركة لا توجد إلاّ هنا ، اذا صح التعبير ، لكي تقدمها وتقوم بمثابة حلقة وصل بها . ومن جهة أخرى ، لو كنت قد أردت أن أخلق دراما ، لكان من الضروري أن آخذ بنظر الاعتبار قبل كل شيء مجرى الحركة ؛ وأن اجعل للتصوير المضحى به كثرة من التفاصيل والاضافات لاعطائه مزيداً من الحياة ؛ وان أثير الفضول بالصمت في مسائل معينة ؛ **وان ابرز عدة شخوص واحداث رئيسة على حساب الحقيقة ، وأن أسمح للآخرين بألاّ ينظر اليهم**

إلا وفقاً لاهميتهم النسبية.لقد فضلت أن أترك الأشياء كما وجدتها ، أن أضع في المقدمة كل الناس وكل الأحداث كما وقعت تماماً . غير مخترع شيئاً ، وسامحاً لنفسي بأن أقاطع الحركة باستطرادات وأحداث متكررة ، كما تحدث في الحياة الفعلية . وقد وطنت نفسي على أن أثير الاهتمام الاقل ، لكي استنسخ بدقة أكبر . (التأكيد من عندي : ج . ل .) .

وقد سبق أن رأينا أن ميريمي لم يذهب اطلاقاً إلى الحد الذي بلغه فيتيت ، صديقه ورفيقه في السلاح ، في تمسكه بالمعطيات التجريبية لجميع الأحداث التاريخية ، في التضحية الواعية بالحقيقة الشعرية والصدق التاريخي للحقائق المنفردة . وبالرغم من هذا ، فأن مسرحيته التاريخية « **الانتفاضة الفلاحيّة** » مبنية على مبادىء مماثلة جداً . ومزيته الكبيرة والدائمة هي ليست أنه كان أول من رجع إلى الانتفاضة الفلاحية الكبرى ، التي ألقاها المؤرخون في غياهب النسيان ، وبذلك عارض اضفاء الطابع الملحمي الرومانتيكي على القرون الوسطى ، بصورة ملموسة لأحدّ وأعنف الصراعات الطبقية . وأكثر من هذا ، أعطى ميريمي صورة أصيلة وحية فنياً عن **جميع الطبقات** خلال العصور الوسطى المتداعية . وللطبقات المختلفة ، وجد وصوّر ممثلين مهمين ونموذجيين . وقد عرض صدام الطبقات المختلفة في المواقف حيةً كما لو كانت نموذجية أو طبق الأصل .

ولكن بالرغم من هذا التصوير الشاعري الأصيل ، الذي تجاوز كثيراً مجرد الصدق التاريخي وفقاً لفيتيت ، فما مِنْ مسرحيةٍ مؤثرة أو آسرة نتجت . وقد ناقش (شارل ريموسات) ، وهو شاعر معاصر كان قريباً من حلقة ميريمي في هذا الوقت ، على نحو معقول أسباب هذا الفشل . فبعد أن يعالج تفصيلاً جميع النقاط الجيدة في مسرحية « **الانتفاضة الفلاحية** » ، يعود إلى مسرحية غوته « **غوتز فون بيرليشينغن** » ، التي تعطي المثل صورة

فترة واسعة لحياة جميع الطبقات في العصور الوسطى المنهارة وتطرح كذلك انتفاضة فلاحية . ويرى ريموسات في صفات شخصية (غوتز) الأنسانية الأصيلة والعميقة سر « عظمته الشعرية التي تسحر الخيال وتهذبه » ، وهي صورة شخصية مفقودة في جميع المحاولات الادبية الاخيرة ، بما فيها محاولات ميريمي ، التي نهضت على أساس شكلي مماثل وناضلت من أجل صدق للتاريخ مماثل . ويمضي ريموسات ليعطي تحليلاً مفصلاً عن شخصية غوتز في كل غناه الفردي ، ملخصاً حكمه كما يلي :

إنه (أي غوتز : ج . ل) الرجل الأهم في جميع الأوقات مع مظاهر قرنه . وبهذا الشكل يمكن التوفيق في المسرحية بين الشعر والتاريخ . وعن طريق هذه الأعمال يمكن للعاملين في المسرح الحديث أن يحققوا مكانة إلى جانب المسرح القومي القديم . وسيكون الفن ناقصاً وكاذباً ، إن لم يعد في خياله إنتاج كل شيء تسمح به الطبيعة وتشمله ، تماماً كما تنتجه هي ولربما حتى أفضل منها .

وليس مهماً بالنسبة لأغراضنا الحالية كيف نقيّم نحن غوتز فون بيرليشينغن ومفهوم غوته عنه ، سواء كنا نرى فيه ، كما يفعل هيغل ، أحد أواخر ممثلي « العصر البطولي » ، أو « شخصاً بائساً » ، كما يفعل ماركس . وذلك أن هيغل وماركس (وكان للأخير تأكيد جدلي موجه ضد لاسال) يتفقان على أن غوته نجح في خلق شخصية تمتزج فيها أعمق السمات الفردية والشخصية مع الصدق التاريخي والحقيقة تجاه وحدة عضوية لا يمكن فصمها ، ومؤثرة على نحو مباشر . وهذا أيضاً هو معنى ملاحظات ريموسات التي اقتبسناها . والمصير الذي يجابهه غوتز نتيجة ظروف تاريخية هو بذلك ليس ملائماً فحسب بمعنى عام — أي ، منظوراً اليه شاعرياً ، من وجهة نظر تاريخية مجردة — ، وإنما هو **المصير الفردي** المحدد لغوتز في كل فرادته الشخصية البالغة ، حيث لا يفقد شيئاً من طابعه التاريخي (بل بالعكس، يعمق ويجسد هذا الطابع التاريخي).

وعليه ، فأن مانزوني ، أبرز المدافعين عن المسرحية التاريخية في ذلك الوقت في أوربا الغربية ، يرى على نحو متماسك جداً باعثها الرئيس في هذا التفريد أو التمييز للشخوص والمصائر ؛ وهو يعارض ، على نحو جدلي ، النهج التجريدي في الكلاسيكية ، بهذه المسرحية التاريخية . وفي معارضة حادة لفيتيت ولميريمي أيضاً ، يؤكد بأنه لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أي تناقض جوهري بين الصدق التاريخي والتفريد أو التمييز المسرحي . فالمأثورات التاريخية تنبئنا عن الحقائق وعن اتجاهات التطور العامة . وليس للمسرحي أي حق في أن يغير أي شيء من هذا . كما ليس له أي مبرر ليفعل هذا ، ذلك انه اذا كان يرغب حقاً في رسم شخوصه كأفراد أحياء ، فهو إذن سيجد أهم أدلته ومساعداته في الحقائق التاريخية ، وكلما تغلغل إلى مسافة أعمق في التاريخ ، ازدادت هذه الادلة والمساعدات .

والآن ، أين يمكن العثور على المسرحية الحقيقية بشكل أفضل مما فعله الناس في الواقع ؟ إن الشاعر يجد في التاريخ شخصية مهيبة تؤكده ويبدو انها تقول : لاحظني ، انني سأعلمك شيئاً عن الطبيعة البشرية ؛ فيقبل الشاعر الدعوة ؛ ويود أن يرسم هذه الشخصية ، أنْ يطورها : وأين يستطيع أن يجد المآثر الخارجية التي تنطبق على الفكرة الحقيقية للرجل الذي يعتزم تصويره أكثر من انطباقها في المآثر المنجزة فعلاً من جانب هذا الرجل ؟

ثم يتساءل مانزوني : ولكن ماذا يبقى للكاتب أن يفعله ؟

ماذا يبقى ؟ الشعر ، نعم ، الشعر . والسبب هو ، قبل كل شيء ، ماذا يعطينا التاريخ ؟ أحداثاً ، هي ، اذا صح التعبير ، معروفة من الخارج فقط ؛ ما قام به الناس : ولكن ما فكر فيه الناس ، الأحاسيس التي رافقت مناقشاتهم ومشاريعهم ، نجاحاتهم وخيباتهم ؛ المحادثات التي فرضوا بها أو حاولوا أن يفرضوا بها عواطفهم وارادتهم على العواطف الاخرى والارادات الاخرى ، والتي عبروا بها عن

غضبهم ، وصبوا أحزانهم ، والتي ، باختصار ، **كشفوا بهـا عن شخصيتهم الفردية** : كل هذا يمر به التاريخ بصمت تقريباً ؛ وكل هذا هو ميدان الشعر (تأكيد ج . ل : مترجما النص الالماني) .

إن صراع المسرحية التاريخية الحقيقية مع العقبات التي تكونت بما هو بالنسبة للفن مظهر الأشياء التجريدي في التاريخ يدل بشكل واضح جداً ، وبأمثلة إيجابية وسلبية ، على أن **الشخصية الفردية للبطل المسرحي** هي المشكلة الحاسمة . وكل حقائق الحياة تلك التي تجد إنعكاسها الملائم في المسرحية لا يمكن أن تتبلور إلا جواباً على متطلباتها الداخلية اذا كانت القوى المتصادمة ، التي تسبب تصادمها هذه القوى ، مؤلفة على نحوٍ يركز معه صراعها نفسه في أشخاص تكون مظاهرهم الفردية والاجتماعية ـ التاريخية مشهودة بالمثل .

ولنوضح بشكل تام صحة هذا التجسيد الذي قامت عليه ملاحظاتنا السابقة ، علينا أن نحلل عدداً قليلاً آخر من الحالات التي لا يؤدي فيها أيضاً حضور حقائق الحياة الدرامية إلى دراما فعلية ، وان كان ذلك لاسباب مضادة . ولا نستطيع إلا عندئذ أن نحدد المنطقة الملموسة لانعكاس الحياة الدرامي المعين ، حيث ينشأ الشكل الدرامي عن الحاجات الداخلية للمادة المعطاة لتصويرها .

فلنأخذ الآن ، إذن ، الطرف المقابل او المضاد : الصدامات القائمة على أساس عاطفي أو انفعالي مماثل ، ولكنها لا تملك عمومية اجتماعية ، بالرغم من تجسدها في أفراد مختلفين . فعند شكسبير ، حين يصطدم حب روميو وجولييت بالظروف الاجتماعية للنظام الاقطاعي المنهار ، تنشأ مواقف ، وتحدث تغيرات داخلية ، الخ ، يستطيع كل واحد أن يعيشها على نحو مباشر . وكلما صُوِّر الشخوص الرئيسون بشكلٍ متفرد أو شخصي متميز ، كان شعور المرء بالتعاطف أقوى . وتفريد الأبطال الرئيسين لا يمكن أن يُضعف ، بل يقوي فقط الطابع الاجتماعي الشامل في الصدام . والحقيقة ، فان الحب

الشخصي هنا هو بالضبط ما يخترق قيود عداوات العائلة الاقطاعية . ومن الضروري إبراز العواطف إلى أقصى حد لأعطاء الصدام سموه التراجيدي ، ولجعل كل مساومة وكل حلٍ مؤقت مستحيلاً منذ البداية . وأثر هذا الابراز هو بالضرورة تفريـــد الحب ، وبالتالي تأكيد السمات المميزة الذاتية والشخصية لدى الشخصيات الرئيسة . ويتكشف عمق شكسبير الشاعريّ وحكمته التراجيدية هنا في الوحدة العضوية مستحيلة الانفصام بين أقصى التأكيد على الصفات الفردية ، وذاتية العاطفة ، وبين عمومية الصدام .

الا أن هذا ليس أبداً الحال في كل عاطفة ، مهما تكن شيئاً لا تمكن مقاومته من الناحية الموضوعية . فقد اختار (جون فورد) ، ذو المواهب العالية جداً ، والمعاصر الأصغر لشكسبير ، عاطفة سفاح القربى عند شقيق وشقيقة لموضوع مسرحيته التراجيدي « **إنه لمحزن أن تكون هي مومساً** ». ويملك فورد لا موهبة درامية كبيرة فقط ، بل قدرة خاصة على تصوير العواطف المتطرفة بقوةٍ وواقعية . وترقى المشاهد الفردية في هذه المسرحية إلى مصاف أهمية شكسبيرية تقريباً ، وذلك بالبساطة والمباشرة والصدق الذي تهيمن العواطف الاجمالية على حياة الابطال . ولكن الانطباع الدرامي الشامل يبقى مع ذلك موضع جدل كبير ومجزءاً . ولربما لا نستطيع التعاطف مع عاطفة أبطاله . إنها عاطفة غريبة علينا إنسانياً ، وتبقى كذلك . كما أن المؤلف لا يبدو أنه جاهل كلياً بالطبيعة الغريبة لهذه العاطفة . والسبب هو أن طابع سفاح القربى في هذه العاطفة هو ، درامياً ، ومن حيث الفعل ، ليس إلا شيئاً ثانوياً منحرفاً . إلاّ أن الصدام الفعلي ينشأ درامياً عن مجرد التناقض بين العاطفة (مهما تكن طبيعتها) والظروف الخارجية . ومعظم المشاهد ، وتلك الدرامية حقاً ، لربما كانت ممكنة ، وثابتة تقريباً ، لو كانت المسألة خاصةً بمسرحيةٍ إعتياديةٍ عن حب محرّم أو مفرّق (أية كانت لأسباب) ، أو بأية مسرحيةٍ عن الحب والزواج والخيانة الزوجية . وحب شقيق والشقيقة مفرط

في الشذوذ ، ومفرط في الذاتية ، بحيث يعجز عن خلق حركة درامية . أما الحركة فهي تلجأ إلى الطاقات العاطفية والفكرية عند الأبطال ، الذين تكون عاطفتهم بهذا الشكل معارضةً ، درامياً ، بمجرد منعٍ بصورة عامة ، بعقبةٍ بصورة عامة ، وبهذا تكون معارضةً بشيءٍ غريب وتجريدي تماماً بالنسبة للعاطفة .

إن كل حركة ، كل ترجمة لصدام ما إلى مآثر ، تتطلب وجود أرضية مشتركة معينة بين الخصوم ، حتى اذا كان هذا « المجتمع » مجتمع عداء اجتماعي دفين . والمستغِل والمستغَل ، والمضطهِد والمضطهَد ، قد تكون لهم هذه الأرضية لصراعهم . أما الشذوذ الجنسي فهو ليس له مثل ساحة القتال هذه في تصادمه مع المجتمع . كما أن مثل هذه العاطفة يعوزها التبرير النسبي ، الذاتي ، إما لكونها نابتة الجذور في النظام الاجتماعي للماضي ، أو لتوقعها المستقبل . وهكذا فليس لصراع الأنظمة المتوالية من الحب ، الزواج ، العائلة ، الخ ، أية صلة بـ « المشكوك فيه » في هذه الدراما . وكل الصراعات الواقعة في التراجيديا القديمة ، التي ستبدو « مماثلة » في أي تفسير محدَث ، هي ، في الواقع ، صدامات بين نظامين اجتماعيين .

أما كم كان عابراً فشل فورد الصغير في هذا الموضوع ، لأنه كان كاتباً مسرحياً موهوباً ، فيمكن إدراكه بدراسة مثل آخر ، أحدث ، هو مسرحية « ميرا » لـ (الفييري) . فالأخير كاتب تراجيدي يفكر عميقاً بالنظرية . وهو يزدري كل نتيجة لا تنجم مباشرةً عن الطبيعة التراجيدية لموضوعه المعين . وهكذا فهو حين يختار موضوع الشذوذ الجنسي ، عاطفة مشؤومة لدى إبنة تجاه أبيها ، يتجنب كل الآثار العامة للحب المحرّم ، وكل العقبات التي يحاول هذا الحب التغلب عليها . وهو يستغني عن كل الوسائل التي كان فورد ، مع غريزته الدرامية العفوية ، قادراً أن يضفي بها حركة ظاهرية وتوقفاً ظاهرياً على مادته . ويرغب ألفييري في أن يمسرح صدام العاطفة الشاذة الانساني ، صدام حب سفاح القربى الروحي . ونواياه

هناك سليمة ونبيلة : ولكن ماذا يحدث في التراجيديا الفعلية ؟ باختصار ، إن الفييري يحوّل كامل الدراما إلى مونولوج مكبوت . إنه يرسم بطلته درامياً ، كما يرسمها ، بشكل صائب جداً ، بوصفها شخصاً حساساً وعلى جانب من الاخلاق كبير ، مرعبة بعاطفتها هي ، ومع ذلك ، وبالرغم من مقاومتها البطولية ، مخضعة لها بشكل لا يقهر . وفي المسرحية كلها ، نرى هذه المخلوقة النبيلة تصارع مصيراً مظلماً ، لا يمكن وصفه ، وتتخذ قراراً جنونياً بعد آخر لكي تدفن داخلها العاطفة ، غير المعلنة والمخفية عن العالم ، التي لا نعرف عنها الا شيئاً غامضاً ، ولم تكتشف طبيعتها أبداً . وفي النهاية ، وتحت وطأة التهديد بلعنة الأب الذي تحب ، تستسلم (ميرا) كرهاً ، وتضع حداً لمعاناتها بالانتحار .

إن الفييري متفوق على فورد من الناحية الدرامية ، وذلك بقدر ما يضع في المركز أو القلب الصدام الداخلي الفعلي للعاطفة الشاذة ، بانياً حبكته حول هذا ، وهذا وحده . ومع ذلك ، فهو بعمله هذا يكشف عن الطابع المناوىء للدراما مناوءةً عميقة ، الموجود في موضوعٍ كهذا . واللحظة الدرامية فعلاً والوحيدة في مسرحيته لا يمكن أن تكون في الحقيقة إلا اعتراف ميرا الاخير . ولكن دراما هذا المشهد ، اذا توخينا الدقة ، لا تتجاوز اعتراف البطلة نصف المتلعثم ، وصرخة الرعب التي أطلقها الاب ، وانتحار الأبنة . وكل شيء آخر هو مجرد تحضير ، ومجرد إبطاء مرتب ترتيباً ذكياً .

إن تناقضاً درامياً حقيقياً ، على أية حال ، يجب أن يحتوي سلسلة كاملة من هذه اللحظات ، قادرة على الابراز المستمر وتسمح بتشكيلة غنية من التقلبات في الصراع الخارجي بين القوى الاجتماعية المتصادمة ، أيضاً . إلا أن إثمار موضوع درامي حقاً يعتمد على مدى عمق العلاقة الداخلية بين الأشخاص الذين هم في قلب الدراما والتصادم الملموس بين القوى الاجتماعية ــ التاريخية ، أي ، على ما اذا كانت هذه الشخوص مستمرة بكامل شخصيتها في التناقض وعلى أسلوب هذا الانغمار . فاذا كانت عاطفتها

التراجيدية تلتقي في وسطها مع لحظة التصادم الاجتماعية الحاسمة ، فعندئذ ، وعندئذٍ فقط ، تستطيع شخصياتها أن تكتسب تجسيداً دراميا ، متفتحاً وغنياً بشكل تام . وكلما كانت هذه العلاقة فارغة وتجريدية وسطحية ، كان على البطل الدرامي أن يتحمل أكثر من هذا التطور جنباً إلى جنب مع الدراما بحد ذاتها ؛ وهذا من وجهة نظر فنية : غنائياً ، ملحمياً ، جدلياً ، بلاغياً ، الخ .

وعظمة خلق الشخصيات المسرحي ، أو القدرة على جعل الشخوص أحياء درامياً ، لا تعتمد ، إذن ، فقط على قدرة الكاتب المسرحي على خلق شخصية ، بحد ذاتها ، بل في الحقيقة وقبل كل شيء على مدى ما يتوافر لديه من قدرة ، ذاتياً وموضوعياً ، على اكتشاف الشخوص والصدامات في الواقع الذي سيتطابق مع متطلبات الشكل الدرامي الداخلية هذه .

وواضح ان هذا ليس مجرد مسألة موهبة ، بل مشكلة اجتماعية في نفس الوقت . والسبب هو أنه لا يستطيع حتى أبرز الكتّاب الدراميين أن يخترع هذه الحبكات بحرية ، أي كما يشاء (والحبكة مفهومة هنا على انها وحدة الشخصية والتصادم) . بل عليه أن يجدها في المجتمع ، في التاريخ ، في الواقع الموضوعي ، وهذا ما كان مانزوني ، بصورة خاصة ، صائباً جداً في تأكيده .

بيد أن من الواضح ان الامر لا يقتصر على كون المحتوى الاجتماعي لتصادمات عصرٍ ما ، هو نتاج التطور الاقتصادي لهذا العصر ، بل ان اشكال هذه الصدامات تنتجها نفس القوى الاجتماعية – التاريخية . ومن المسلّم به ان هذه العلاقات الأخيرة هي أقل بكثير في امكان استنتاجها من الاساس الاقتصادي مباشرة ، من الاتجاهات الاقتصادية في الفترة المعنية . الا ان كل ما يعنيه هذا ، في ما يتعلق بمشكلتنا ، هو ان للكاتب المسرحي العظيم هنا مجالاً أوسع للاختراع أو الابداع . وليس بمقدور أية درجة من الاختراع أن تخلق اشكالاً من الصدام غير موجودة اجتماعياً ، مبدلةً صفات ربما كانت درامياً غير ملائمة بصفات ملائمة خيالية ، بغير أن تدمر طابع الدراما الحقيقي .

ولا تنكشف العبقرية الدرامية الحقيقية « إلا » بقدرته على أن يختار من الكتلة المعقدة الواسعة من الاشكال التجريبية تلك الاشكال التي يمكن أن ينعكس فيها بشكل كافٍ محتوى الفترة الدرامي الداخلي ، انسجاماً مع متطلبات الشكل الدرامي .

وفي المقارنة بين شكسبير وفورد ، كان التأكيد منصباً بصورة رئيسة على الفارق في الموهبة الدرامية . ولكن بصورة رئيسة فقط ، وذلك أن فارق العمر بحوالي عشرين عاماً بين الكاتبين المسرحيين كان يعني أيضاً بيئة اجتماعية متغيرة . ودراسة هذه المسألة ، حتى بخطوطها العامة ، ستبتعد بنا عن حدود هذه الدراسة . وما أردنا أن نبيّنه هنا هو أن إمكان تصوير قوى اجتماعية متصادمة في شكل درامي ملائم ، أي في شخصيات متطورة بشكل تام ، ومُفرَّدة تفريداً كاملاً ، لا يُعطى أوتوماتيكياً أو مباشرةً من قبل أي تصادم ، بل يفترض مسبقاً ظروفاً ذاتية وموضوعية معقدة .

ونواصل الآن تجسيمنا للفترة التي يكون فيها التطور الدرامي ممكناً لتلك الحقائق الحياتية التي ، إذا جاز التعبير ، تجنح نحو الدراما في الحياة نفسها . وفي ملاحظاتنا حتى الآن ، حيث درسنا الأخطار التي تجابهها الدراما الحقيقية من صدام مفرط في موضوعيته أو مبالغ في ذاتيته ، اسقطنا ، عامدين ، من [illegible] مدى ما كان عليه الكتّاب من قدرة على تزويد شخوصهم بوسائل تعبير ذاتي فعلية وملائمة .

إن هذا شيء لا غنى للدراما عنه . إلا أن تاريخ الدراما يبيّن بأن هذا المسعى لم تكن ترشده دوماً ضرورة مماثلة . ونحن ، إذْ أثّر فينا التطوّر الحديث القائم على المذهب الطبيعي ، وتلعثم شخصيات مسرحه . ذلك التلعثم « الطبيعي » المقلد تقليداً ماهراً ، نجنح لكي نرى هنا فقط مصدر الأسلوب الدرامي في التعبير . إلا أن هذا يقيد المسألة ، لأنها مسألة التعبير الشخصي للشخصية المسرحية . فعلى الشخصية أن تعطي تعبيراً كافياً عن هذه الأفكار والمشاعر والتجارب ... الخ ،

التي تحركها هي بالضبط في هذا الوضع بالضبط . ومن الخطورة على حد سواء ، من وجهة نظر الدراما ، أن يتجاوز التعبير الوضع الملموس والكائن البشري الملموس بسبب التجريد الفكري كما يحدث غالباً في التراجيديا الكلاسيكية ، أو ، أحياناً ، عند (شيللر) ، أو ، من جهة أخرى ، أن يكون مقصوراً على مستوى يومي إعتيادي ناجم عن سعي خاطىء وراء اقترابٍ من الحياةوصدق لها.

ونحن لا نعنى هنا بصورة رئيسة باللغة ، بالرغم من أن من الواضح إن الحوار الدرامي هو المظهر الخارجي الملموس لكل هذه المشاكل . وفي ما يتعلق بشيللر أو (جيرهارت هوبتمان) ، ونحن نأخذ هنا مثلين متقابلين تماماً ، لايمكن أن يوجد أي تساؤل عن عجز أدبي عن التعبير بشكلٍ كافٍ باللغة عمّا يبغيان على نحوٍ فنيّ . فكلاهما سيّدا الكلمة ، وذلك ، بطبيعة الحال ، ، بطرق مختلفة جداً وعلى مستويات مختلفة جداً . وبقدر ما يتعلق الأمر بالأسلوب اللغوي ، فهما قادران على فعل كل ما يشاءان . ولكن الأمر عند شيللر هو أن ما يريده هذا يتجاوز رؤوس شخوصه ، واصفاً شيئاً آخر يتجاوز الشخوص الممثلة أو المعانية المفترضة وأكثر عمومية منها . ومن جهة أخرى ، فعند جيرهارت هوبتمان يعبّر الحوار تعبيراً كافياً عن « مكان وزمان » الشخوص ، ولكنه يبقى كلياً سجين هذا « المكان والزمان » بحيث يهبط تحت مستوى التصميم المطلوب من الشخوص إذا ما أريد لهم أن يعطوا شخصياتهم اللدانة الضرورية .

إنّ البطل الدرامي يلخص باستمرار حياته، أي المراحل المختلفة من طريقه إلى التراجيديا . إذن ، يجب أن يوجد دوماً جنوح نحو التعميم في أقواله ، وتحقيقٌ لهذا الجنوح فكري ، عاطفي ولغوي . إلا أن التعميم ، وهذا أمر جوهري ، يجب ألا يسمح له إطلاقاً بأن يصبح مفصولاً عن الشخص الملموس والوضع الملموس ، إنه يجب أن يكون في جُميع الجوانب تعميم الأفكارِ والمشاعر ... الخ ، **لهذا الشخص بالذات في هذا الموقف بالذات** .

إن هذا يعني إن الحوار الدرامي بأكمله ، ولا سيما في لحظات ذروته ،

يجب أن يحقق أيضاً تركيزاً وتكثيفاً فكرياً ينبغي أن تكون فيه جميع اللحظات التي تجعل من مصير هذا الإنسان **مصيراً عاماً** واضحة وضوحاً مباشراً (بغير اضرار بالطابع الشخصي العميق لمحتوى وشكل التعبير ، والحقيقة ، كنتيجة لتوسعه العالي جداً) . وبهذا الصدد ، أيضاً ، فأن شكسبير هو ذروة تأريخ الدراما . ولكي نصوّر هذه المسألة غير البسيطة جداً ، فلنفكر بكلمات (عطيل) عندما يقنعه (اياغو) بخيانة (ديزديمونا) . إنّه يبدأ بتعبير ذاتيّ صرف عن التحرر من الوهم ، عن الغضب والانتقام . إلاّ أن خطابه يتأوج بهذه الكلمات :

أواه ، أما الآن فوداعاً إلى الأبد
أيها البال الهاديء ! وداعاً أيتها القناعة !
وداعاً أيها الجند المتباهون ، ويا أيتها الحروب الكبيرة ،
التي تحيل الطموح فضيلة ! أواه ، وداعاً !
وداعاً يا أيتها الخيول الصاهلة ، أيها البوق الصخّاب ،
أيها الطبل الذي يهيج الروح ، والمزمار الذي يخرق الآذان ،
يا أيتها الراية السامقة ، ويا كلّ الصفات ،
الكبرياء ، التيه ، أبهة الحرب المقدسة !
وانت يا أيتها الأدوات المهلكة التي تحاكي حناجرها الخشنة
هدير جوبتير الخالد ،
وداعاً ! لقد انتهت مهنة عطيل .

إن قوة هذه الكلمات هي ، بوضوح ، ليست مجرد مسألة لغة . فقبل كل شيء على الكاتب أن يخلق **أولئك الناس** ويضعهم في تلك المواضع بحيث أن كلمات من أمثال هذه سوف تتبع ذلك « بشكل طبيعي » . وقد ناقشت تفصيلاً في غير هذا المكان الشروط المسبقة الاجتماعية والانسانية ، الفلسفية والفنية ، لاستخدام اللغة هذا (قارن : **المظهر الخارجي الفكري للشخوص الأدبية ، مشاكل الواقعية** ، برلين ، ١٩٥٥) . وهنا ، لا نستطيع أن نتناول إلا عوامل

عامة وخاصة قليلة في علاقتها بالدراما .

إن هذا يأتي بنا إلى نقاط النقاش القديم بشأن الدراما – ماذا يجب أن تكون عليه طبيعة أبطالها ، ما علاقتهم بالناس في الحياة اليومية ؟ إن هذه الأسئلة لعبت فعلاً دوراً في العصور القديمة . إنها تشكل موضوعاً رئيساً في النقاش الساخر بين (اسخيلوس) و (يوريبيديس) في مسرحية « **الضفادع** » لـ « أريسطوفان » . فيوريبيديس يمتدح نفسه لأنه أدخل الحياة للشخصية والأخلاق اليومية على الدراما ، واصفاً هذا بأنه عمل جريء جداً . وهذه النقطة ذاتها ، إلى جانب المسائل الشكلية واللغوية المتصلة بها ، هي الموضوع الرئيس في مهاجمة اسخيلوس لفنه . والمناقشات النظرية لفترة التراجيديا الكلاسيكية تعود أيضاً دائماً إلى هذه المسائل . وصياغتها هنا هي ما إذا كان الملوك والجنرالات ... الخ ، هم وحدهم في الحقيقة يمكن أن يكونوا أبطال التراجيديا وما هي الأسباب الحقيقية لهذا « القانون » . ومن ثمّ ، يتجدد السؤال من وجهة نظر جديدة عندما تولد دراما بورجوازية ، أي ، ما إذا كان شخص من « الطبقة الثالثة » يمكن أن يصبح بطل التراجيديا ... الخ .

وطبيعي إن جميع هذه المناقشات حول الدراما تنبع من الصراعات الطبقية للعصور المعنية . إلا أنّ مسألة ما إذا كان أي إتجاه معين يمكن أن يصبح مثمراً فنياً تعتمد على تأثيرات معقدة جداً ، تمارسها الأسس الاجتماعية للدراما ، في إمكاناته الشكلية والموضوعية الكامنة . إن المحرك ، القوة الدافعة الرئيسة الأساسية ، هي القوى الاجتماعية ، إلاّ أن الحقل الذي تتحقق فيه مسيّجٌ بقوانين الشكل الدرامي .

وفي وقت سابق ، حين كنا نتحدث عن الدراما البرجوازية ، عالجنا بإيجاز مشكلة « الفرد التاريخي العالمي » بوصفه بطل الدراما الضروري . وهنا ، ونحن نعالج الشروط الاجتماعية والإنسانية المسبقة للتعبير الدرامي الكافي – أي غير المصعّد أو المنخفض أو المجرد أو الذاتي ، بافراط – علينا أن نعود فوراً

مرة أخرى إلى هذه المسألة . فأن يكون البطل الدرامي والفرد التاريخي العالمي قريبين إلى بعضهما الآخر لا يجعل منهما . بطبيعة الحال . شيئين متطابقين . وفي التاريخ توجـد شخصيات على جانب كبير من الأهمية لا تنطوي حياتها على أية إمكانية كامنة للدراما . تماماً كما يوجد أبطال دراميون لا يمكن وصفهم إلا بأنهم « أفراد تاريخيون عالميون » بذلك المعنى الموسّع والمجازي الذي ثبتناه في ملاحظاتنا عن الدراما البرجوازية .

إلاّ أن علينا . مع افتراض هذه التحفظات . أن نتمسك بثبات بالعوامل التي تتقارب فعلاً . فأولاً . هناك الارتفاع التاريخي الذي يُدفع إليه الصدام . وفي الدراما . كما في الملحمة . ليس هذا متطابقاً أبداً مع الأهمية التاريخية الخارجية للأحداث المطروحة . وقد يبدو الحدث التاريخي الأعظم فارغاً كلياً وغير واقعي في الدراما . بينما تستطيع أحداث أقل أهمية . ممّا لم يكن قد وقع إطلاقاً في التاريخ . أن تثير الانطباع عن سقوط عصر أو ميلاد عالم جديد . ويكفي تذكر تراجيديتي شكسبير العظيمتين . « **هملت** » أو « **لير** » لنرى بوضوح إلى أي حد يستطيع مصيرٌ شخصي ما أن يثير الانطباع عن تغير تاريخي كبير .

إنّ مثالَ تراجيديات شكسبير العظيمة مفيدٌ بوجه خاص . لأن الطابع **الدرامي بوجه خاص** للتغيرات التاريخية . **للتاريخية الدرامية** . واضح فيها بجلاء . وشكسبير . بوصفه مسرحياً حقيقياً . لا يحاول أن يرسم صورةً مفصلةً للظروف التاريخية والاجتماعية . إنه يصف ميزات الفترة عبر ممثليه . أي . أن جميع صفات ممثل ما . ابتداءاً من العاطفة المتحكمة حتى أصغر حدة ذهنية « مفصلة » ولكنها درامية . يلونها العصر . وليس ضرورياً أن يكون هذا بمعنى تاريخيّ واسع أو ملحميّ . بل قطعاً في التكييف التاريخي للصدام ؛ وأن جوهره يجب أن يتحدر من العوامل المقررة الخاصة للعصر .

وطبيعي أن هذه التاريخية عامة بالنسبة لعصر كامل . ولنتأمل مثلنا السابق

« **روميو وجولييت** » . فلون المسرحية وجوّها هما إيطاليا في ختام العصور الوسطى . إلاّ أن من الخطأ تماماً التطلع إلى ذلك النوع من تجسيد **المكان و الزمان** في هذه التراجيدية الذي نجده عند سكوت والذي يعطي رواياته روحها التاريخي الذي لا يُقارَن . وأحياناً يكون الزمن والمكان أكثر حسيةً عند شكسبير ، وهذا أصدق من مسرحيين لاحقين من أمثال غوته أو بوشكين . إلا أن هذا الاحتمال ذاته يكشف ، من جهة أخرى ، عن سمة مميزة هامة في الدراما — أي واقع أنها تستطيع الاستغناء عن هذه الحسيّة في ظروفٍ معينة وان غيابها لا يستبعد التاريخيّة الدراميّة . ومن جهةٍ أُخرى ، تسعى أيضاً الدراما اللاحقة والأكثر حسّيةً إلى رسم ميزات سمات عصرٍ ما الأكثر عمومية ؛ وبطريقة مباشرة أكثر من الرواية التاريخية ، متجاوزة إلى حدٍ أكبر الصفات الخاصة للمراحل الفردية والطابع المعقد والدقيق لجميع الاتجاهاتً المختلفة .

وإذا نظرنا إلى هذا المفهوم التاريخي الواسع عن عصرٍ ما من زاوية مختلفة ، نجد أنه لا يكون ممكناً إلا إذا كانت جميع عوامل الزمان المميزة قد جرى إستيعابها كلياً وعضوياً في الشخوص ، بحيث تصبح عوامل في سلوكهم الشخصي . وبوسعنا أن نرى هنا بوضوح بشكل خاص التماثل . الذي أشار إليه ليسينغ على نحو حاد ، بين التراجيديين الكلاسيكيين وشكسبير في ما يتعلق بالمبادىء النهائية . فكل منهم يقلّص عالم الفعل الإنساني إلى علاقات للناس بعضهم الآخر . صرفة ومباشرة . والدور التوسطي الذي تمارسه الأشياء ، والمؤسسات ... الخ . محدود إلى أدنى حد ؛ فهي تبدو مجرد دعامات إخراجية ، خلفيات ، ولا تلعب أيَ دورٍ درامي اطلاقاً . وهي مهمة بشكل غير مباشرٍ فقط . عندما يكون دورها التوسطي لا غنى عنه في ايضاح العلاقات الانسانية . (والملحمة ، بالمثل ، لا تضفي طابعاً صنمياً أو سحرياً على علاقات الناس . ولكنها تصور علاقات أحدهم بالآخر بهذه الوسائل التوسطية . وتستخدمها إستخداماً لبراليأ جداً) . وثراء وعمق عملية الوصف الشخصي والمواقف في

الدراما يخدمان هدفاً واحداً : خلق شخوص يستطيعون ، في استقلال شخصياتهم أن يحملوا ويكشفوا إمتلاء أو إكتمال عالمهم .

وقد لفت هيغل الانتباه إلى الطابع التشكيلي لأبطال الدراما . وهذا ، بالنسبة له ، ليس مجرد مقارنة ، وإنما هو جزء من فلسفته التاريخية في الفن : مفهوم الفن التشكيلي والتراجيديا باعتبارهما فنون الماضي الرئيسة ، على الضد من الرسم والرواية ، باعتبارهما فنون العصور الحديثة . وفي هذا المفهوم نظرة أحادية الجانب مثالية معينة ، إلا أن هذا ليس المكان الملائم لبحثها . وما يهمنا هنا هو بالأحرى إدراك الحقيقة الجمالية العميقة في هذا التوازي بين الفن التشكيلي والدراما . فكلاهما أشكال فنية يتحقق فيهما عالم الإنسان **حصراً** عن طريق تصوير الإنسان نفسه . وعلينا أن ندرك كيف ينبع من هذا « التقليص » إلى إنسان ، تمثيل غنيّ لكامل عالم الإنسان . وفي هذه الملاحظات حاولنا أن نبين كيف تتحقق هذه التشكيلية الدرامية والتفريد ، وفي ذات الوقت ، التأريخية . إن الظروف الاجتماعية اللازمة لمفهوم كهذا وتجسيد الإنسان ، لهذا التفريد ، هي الظروف اللازمة للدراما الحقيقية .

إن التعريف الهيغلي لـ « الأفراد التاريخيين العالميين » ، أي أن « أغراضهم الخاصة هم تحتوي الجوهري ، الذي هو إرادة الروح العالمي » ، يصبح بهذا قريباً جداً في خلق شخصية البطل الدرامي ، وما على المرء إلا أن يترجم كامل غموض « الروح » إلى واقع مادي ، تأريخي ، وأن يتصور بأكبر ما يمكن من **المباشرة** هذا التوافق بين شخصية البطل والجوهر التاريخي للصدام . إن المباشرة هي الشيء الحاسم . والشخصيات التأريخية المرسومة بأمانة لدى ڤيتيت أو ميريمي ، لا تحقق أبداً الاستمالة الدرامية في التاريخ العالمي ، مهما اتفقت مع الحقائق ، لأنها لا تملك هذه المباشرة ، بينما يكون فلاّح (كالديرون) ، بيدرو كريسبو ، أو برجوازي شيللر الصغير في مسرحية « **التآمر والحب** » مشرَّبين كلياً بهذه الاستمالة التاريخية وسط الواقع اليومي التافه المحيط بهما .

وأكيدٌ أنّه ليس ضرورياً الاشارة إلى نوع أعلى ، من أمثال روميو أو هاملت أو لير .

ولتلخيص كامل الوضع عن طريق مثل سلبيّ ، فلنتمعن في مسرحيّ عصريّ ذي شأن مثل فردريك هيبيل . إن (جوديث) تحرر قومها بقتل قائد أعدائهم ، (هولوفيرنيس) . ولكي تؤدي هذا العمل البطولي ، لكي تحقق إنقاذ قومها . عليها أن تضحي بشرفها كامرأة وذلك بتسليم نفسها إلى هولوفيرنيس . ولاشك أن هناك صداماً تراجيدياً بشكل صادق . والحقيقة فأن هيبيل يحمل بطلته على القول ، قبل أن تقرر التوجه إلى هولوفيرنيس : « إذا كنتَ (آله قومها — ج. ل) تضع خطيئة بيني وبين عملي ، فمن ذا الذي يجب أن أتخاصم معك بشأنه ، بحيث أجفوك ! » . إلا أنها التراجيديا بين جوديث وهولوفيرنيس تسير بعد ذلك على نحوٍ مختلف جداً . وبعد أن قتلت جوديث هولوفيرنيس ، يتطور الحوار التالي المتميز جداً بينها وبين رفيقها (ميرزا) :

جوديث : لماذا أتيت أنا ؟ إن تعاسة قومي دفعتني إلى هنا ، المجاعة وشيكة الوقوع ، التفكير بتلك الأم التي شقت معصمها لترضع طفلها الضاوي . أوه ، أنا الآن في سلام مع نفسي مرة أخرى . كل هذا نسيته في التفكير بنفسي !

ميرزا : أنت نسيته . إذن لم يكن ذاك ما دفعك ، حين غطست يدك بالدم !

جوديث : (ببطء، ومنسحقة) : كلا — كلا ، أنت على صواب ، انّه لم يكن ذاك — لا شيء إلاّ التفكير بنفسي قد دفعني . أوه ، أي إرتباك هنا ! إن قومي محرَّرون ، ولكن لو كان هولوفيرنيس قد مزقته إرباً صخرة من الصخور ، لكانوا أكثر إمتناناً إلى تلك الصخرة ممّا هم الآن إليّ !

ثم . عند عودتها وهي محاطة بقومها المبتهجين الشاكرين الذين أنقذتهم تقول :

نعم ، أنا قتلت الرجل الأوّل والأخير في العالم ، لكي يكون بمقدورك (مخاطبة الرجل الأول) أن تترك غنمك ترعى بهدوء ، ولكي يكون بمستطاعك (مخاطبة الرجل الثاني) أن تزرع أوراق كرنبك ، ولتتمكن من (مخاطبة رجلاً ثالثاً) أن تمارس صنعتك وأن تنجب أطفالا من أمثالكم !

إنّ شخصية جوديث يتصوّرها هيبيل بمهارة نفسية فعلية ؛ وتركيب التراجيديا المشهدي – المسرحي مبنيّ بقوة ، واللغة (باستثناء قليل من الانحرافات الطنانة) قوية ، معبّرة ، ورشيقة درامياً . ومع ذلك ، وبالرغم من كل هذا ، فأن التفريد الدرامي هو بالضبط ما ينعدم في كلمات جوديث المأساوية . ورسالتها التاريخية في حياة قومها هي مجرد نقطة انطلاق صُدَفيّة لمصيرها المأساوي ، الشخصي ، باعتبارها إمرأة ؛ وبالعكس ، فأن إنقاذ قومها ليس شيئاً ينبع عضوياً من حياتهم ذاتهم ؛ ومن وجهة نظرهم فأنه مسألة صدفة لا أقل من ذلك .

إن مصادفات **من هذا القبيل** تلغي الدرامي . وشكسبير يعالج العلاقات الصدفية بين الأحداث الفردية بسهولة مطلقة (مثلاً ، حل العقدة المأساوي في **روميو وجوليت**) . وبوصفه درامياً بالفطرة . فقد عرف أن الضرورة الدرامية ليست معتمدة على عصمة العلاقات العابرة الفردية من الأخطاء . ولا ملغاة بأحداث فردية في الحبكة . وتعتمد الضرورة الدرامية ، وهي القوة المقنعة العليا في الدراما ، بالضبط على الاتفاق الداخلي (المحلل باختصار في أعلاه) بين الشخصية (مع إنفعاله المهيمن الذي يثير الدراما) والجوهر الاجتماعي – التأريخي للصدام . وإذا كانت هذه العلاقة حاضرة ، فكل حادث فردي . كما هو في خاتمة **روميو وجوليت** ، يحدث في **جوٍ من الضرورة**، وفي هذا الجو ومن

خلاله يُمحى دراميا طابعه الصدفي . ومن جهة أخرى . إذا كانت هذه الضرورة التي يخلقها التلاقي الدرامي بين الشخصية والصدام . غير حاضرة . كما هي الحال في **جوديث** هيبيل . فإن تأثير الحث العرضي . مهما يكن مجمّعاً بشكل جيد . سيكون تأثير حذقٍ أو مهارة فقط . وبدلاً من تقوية الأثر التراجيدي . فسيجعله يبدو بارداً .

إنّ هذا التلاقي بين الشخصية والصدام هو أساس الدراما الجوهري . وكلما كان مدروساً بعمق . كان تأثيره **أكثر مباشرةً** . وقد استخدمنا تعبير « جو الضرورة » عن عمد . راغبين في أن نصف الطبيعة العضوية . المباشرة . لهذه العلاقة بين الشخصية والصدام . أي المبعدة جداً عن أي نوع من التعقيد . والقدر الذي يصارعه بطل الدراما يأتي « من الخارج » قدر ما يأتي « من الداخل » . وطابعه . إذا جاز التعبير . « يُقدّر » له سلفاً الصدام الخاص . وذلك أنه لا يوجد صدام لا مفرّ منه بحد ذاته . وأغلب الحالات في الحياة حيث يقع صدام اجتماعي – تاريخي ما لا تنتهي إلى شكل درامي . ولا تنتج دراما إلا حين يلتقي الصدام شخصاً من مثل انتيغوني أو روميو أو لير . وهذا هو ما يقوله اسخيلوس لأريسطوفان حين يحتج ضد مفهوم يوربيديس عن أوديب في كلمة الاستهلال لـ « **انتيغوني** » . أي . أن أوديب كان سعيداً في البداية ومن ثمّ أصبح أتعس البشر . ويقول اسخيلوس إنّه لم يصبح تعساً . لأنّه لم يتوقف عن أن يكون تعساً أبداً .

وطبيعي أن تكون مبالغة خطرة أن نأخذ هذا الهجوم الجدلي بحرفية مفرطة وأن نمده أكثر ممّا يجب . فأسخيلوس يحتج هنا . بصواب تماماً . على الطابع الخارجي لمفهوم يوربيديس . الذي يصبح فيه مصير أوديب « مصيراً » بمعنى قدرٍ لا مفرّ منه ميكانيكياً . وأغلب أبطال التراجيديات العظيمة حقاً ليسو أبداً محكومين حتماً بسبب طابعهم فقط . وإذا استخدمنا العبارة الحديثة فهم ليسو بحال من الأحوال « كائنات تشكل معضلة » . فلنأخذ انتيغوني . روميو .

لير ، عطيل ، ايغمونت ... الخ . فقبل أن يمكن الكشف عن جوهرهم الدرامي ، عليهم أن يجابهوا صداماً ملموساً **ومحدداً** . وهم لا يجابهون مجرد أي صدام قد يجسد مصادفةً مبدأً تجريدياً — عاماً من مبادىء التراجيديا ، كما اعتقد العديد من منظري القرن الثامن عشر .

وبناء على ذلك ، يجب ألاّ يجري تصوّر الصدام الدرامي ونتيجته التراجيدية بمعنى تشاؤمي تجريدي . وطبيعي أنّ أي نفي مطلق للعناصر التشاؤمية في الدراما المعطاة إلينا من تاريخ المجتمع الطبقي سيكون شيئاً عديم المعنى . فهول التناقضات في المجتمع الطبقي ، أي واقع أن معظم الناس يرون أن من الواضح أن لا حلّ لها ، هو بالتأكيد باعث رئيس **واحد** ، وليس ضئيل الشأن اطلاقاً ، في نشوء الدراما . إلاّ إنّه ليس بأي حال باعثاً أعلى . فكل دراما عظيمة حقاً تعبر عن **تأكيد للحياة** ، وسط أهوال عند السقوط الضروري لأفضل ممثلي المجتمع الإنساني ، وسط تدمير الناس المتبادل والذي يبدو لا مفرّ منه . إنها **تمجيد للعظمة الانسانية** . والإنسان ، في صراعه مع قوى العالم الخارجي الاجتماعي الأقوى موضوعياً ، في أقصى بذله لجميع قواه في هذه المعركة غير المتكافئة ، يكشف عن صفات مهمة لولا ذلك لبقيت مخفية . والصدام يرفع البطل الدرامي إلى إرتفاع جديد ، لم يشك هو في احتماله في نفسه من قبل . وتحقيق هذا الاحتمال ينتج صفات الدراما الباعثة على الحماس والتسامي .

إن هذا الجانب من الدراما يجب أن يؤكد أيضاً على نحو خاص لأن النظريات البرجوازية — ولا سيما تلك التي أصبحت سائدة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر — تعطي الجوانب المتشائمة أهمية متزايدة متحيزة ، بينما يجابه نقاشنا ضدها في معظم الأحيان ، هذا التشاؤم التجريدي والمنحل ، مجابهةً مدرسيةً بتفاؤل تجريديّ وضحل .

وفي الواقع ، ترتبط النظرية المتشائمة المتحيزة في الدراما ارتباطاً وثيقاً بتدمير التأريخية الخاصة للدراما ، الوحدة المباشرة بين الإنسان والفعل ، بين

الشخصية المسرحية والصدام . ويلخص (شوبنهاور) ، مؤسس هذه النظريات ، طبيعة التراجيديا كما يلي :

إن غاية هذا الإنجاز الشاعري الرفيع تمثيل الجانب المزعج من الحياة ، وان الألم عديم الاسم ، وكرب الإنسانية ، وانتصار الشر ، ودور الصدفة الساخر وسقوط العادلين والأبرياء الذي لا سبيل إلى تلافيه ، كل أولئك مستعرضون أمامنا هنا .

وبذلك ينزل شوبنهاور الصدام الاجتماعي — التاريخي الملموس إلى مناسبة صدفية تقريباً لـ « التراجيديا الإنسانية الشاملة » (عبث الحياة بصورة عامة) . وهو يعبر فلسفياً عن إتجاه يكتسب ، من منتصف القرن الأخير فصاعداً ، بروزاً متزايداً في الدراما ويؤدي ، على نحو متزايد ، إلى إنحلال الشكل الدرامي ، إلى تحلل عناصره الدرامية فعلاً .

وقد رأينا هذه الاتجاهات الانحلالية ناشطة في دراما كاتب موهوب موهبة استثنائية جداً مثل فردريك هيبيل . ورأينا نفس مركز الوحدة الدرامية — أي وحدة البطل والصدام — قد هوجم . وبهذا الشكل تواجه التعبير الدرامي المحنة التالية : إن السمات الشخصية والمميزة بالغة العمق التي تتسم بها الشخصية الرئيسة ليست لها أية علاقة داخلية وعضوية بالصدام الملموس . وعلى ذلك ، تتطلب هذه السمات من جهة كشفاً واسعاً نسبياً ، إذا ما أريد لها بحال من الأحوال أن تكون ملحوظة ومفهومة على المسرح ؛ ومن جهة أخرى فأن وسائل معقدة جداً تكون ضرورية إذا ما أريد أن تقام علاقة بين العنصر الداخلي ، النفسي ، و « المثير للشك » في البطل وبين الصدام الاجتماعي — التاريخي. (إن جوديث الكاتب هيبيل ، مثلاً ، هي أرملة ، بقيت مع ذلك عذراء في زواجها . والنفسية المعقدة الناجمة عن هذا الوضع الفردي توفر الجسر إلى مأثرتها التراجيدية في المسرحية) . ولهذه الاتجاهات تأثير ملحمي . وهي عامل مهم في التطور الذي أسميناه تحويل الدراما العام إلى رواية .

ومع ذلك . فليس الإثبات الاستدلالي للعلاقات المعقدة بين البطل وصدام إجتماعي – تاريخي ما كافياً للدراما . وفي حالة جميع الكتّاب المسرحيين الموهوبين تقريباً . الذين يفشلون في المسألة الحيوية ، يتعزز هذا باستغراق شعري – غنائي في اللحظات الحرجة . ولا سيما في النهاية . وهذه الاستغراقات قد تختلف إختلافاً كبيراً جداً من حيث المضمون . إلا أنها في معظمها تأخذ شكل تبصر شعري غنائي – نفسي في ضرورة السقوط التراجيدي . وهذا النوع من الشعرية الغنائية الذاتية محاولة لاستبدال واستعادة فقدان الوحدة الدرامية الموضوعية . بشكل لاحق ومصطنع . وواضح أنّه كلما كانت هذه الوحدة محطمة من جانب الكتّاب المسرحيّين ، كان صدامهم ومفهومهم عن الشخصية أقل تأريخيةً بشكل طبيعي . وكلما كانت حلقتهم العامة الموصلة تقترب من أفكار شوبنهاور . كانت أكبر الهوة التي تفصل النفسية الذاتية عن عمومية المصير وأكثر لزوماً النشوة الغنائية باعتبارها بديلاً عن الدرامي .

وليس مصادفة أن شوبنهاور نفسه رأى في أوبرا « **نورما**» نموذج التراجيديا. كما لم يحاول تلميذه . (ريتشارد فاغنر) . أن يقهر الصخرة المستعصية في الدراما الحديثة عن طريق الموسيقى . إلا أن ما مَلَكَ من موسيقى – دراما ليس إلا مثلاً هامشياً في الدراما العصرية بصورة عامة . وقد رأى بوضوح مراقبون متمكنون مختلفون . وكان أحدثهم (توماس مان) . العلاقة الوثيقة بين الموسيقى– الدراما الفاغنرية وبين . مثلاً . دراما (إبسن) النثرية .

نحن نعتقد أننا قد أعطينا الآن التشخيص المرغوب للاتجاهات الدرامية في الحياة ، المعدّدة سابقاً . ودون أن نزعم أيّ كمال تاريخي أو منتظم . حيث لا يمكن أن يكون إلا في فنٍ مسرحي كامل . فأننا نعتقد مع ذلك بأن التجسيد الدرامي ، الخاص . لهذه الحقائق الحياتية ، هو الآن واضح لنا . إن هذه الحقائق مجسدة في شخصية « الفرد العالمي – التاريخي » اللدنة ، المتطورة تطوّراً كاملاً ، المصورة بشكل لا نجد به فقط تعبيراً مباشراً وكاملاً عن شخصيتها في المأثرة التي

يثيرها الصدام ، بل تستخلص أيضاً استنتاجات عن الصدام ، اجتماعية وتاريخية وإنسانية عامة ، بغير أن تفقد أو تضعف اطلاقاً شخصيتها أو مباشرتها .

إنّ المسألة الدراميـة الحاسمة هنا هي ما إذا كان بمستطاع شخص ما أن يعبر عن نفسه بشكل مباشر وكامل عبر عمله . إن الملحمة ، في جميـع أشكالها، تطرح أو تعرض نمو الأحداث ، التحول التدريجي أو الكشف التدريجي للناس المشاركين فيها ؛ وهدفها الأقصى هو إيقاظ هذا التلاقي بين الإنسان والعمل أو المأثرة في العمل ككل ، الذي تصوّره ، إذن ، **بوصفه اتجاهاً في الغالب** . وعلى النقيض ، يتطلب الشكل الدرامي دليلاً فورياً ومباشراً على هذا التلاقي في كل مرحلةٍ من رحلتـه .

ولـكي نعطـي صورة تأريخيـة ملموسة لحقائق الحياة التي تجنح نحو الدراما ، التي عددناها في القسم السابق، كان علينا بذلك أن نفحص الظروف الاجتماعية — التاريخيـة للفترات الفردية وأن نرى ما إذا كان تركيبها الاقتصادي ، أي طبيعة صراعاتها الطبقية ... الخ ، قد لاءم أو لم يلائم إدراكاً لهذه الحقائق درامياً حقاً ، وما هي الطريقة التي تمّ بها ذلك .

وإذا كانت الظروف المسبقة معدومة في الحياة الاجتماعية لـكي تُطلق هذه الإتجاهات الدراميـة إلى دراما حقيقية ، فهـي ستتفجر عندئذ في إتجاهات أخرى. ومن جهة ، فهـي ستجعل من الشكل الدرامي شيئاً باعثاً على الاشكال ، ومن جهة أخرى ، ستحمل العناصر الدرامية إلى أشكال أدبيـة أخرى . وكلا الاتجاهين منظوران بشكل خاص في أدب القرن التاسع عشر ، فقد كان غوته وشيللر أول من ثبت التأثير المتبادل بين الملحمـة والشكل الدرامي بوصفه السمة المميزة الجوهرية للأدب الحديث (قارن بحثي عن المراسلات بين غوته وشيللر (**غوته وعصره**) برلين ، ١٩٥٥) . ثم جاء بلزاك ، بتأكيد خاص على سكوت بوصفه المبادر ، ليؤكد الدرامي بوصفه العلامة المميزة للنمط الجديد من الرواية على النقيض من الأنماط السابقة . إنّ هذا التغلغل في العنصر الدرامي كان مثمراً

جداً بالنسبة للرواية الحديثة . فهو لم يجعل الحادث حياً فحسب ، ولم يقتصر على اغناء وتعميق خلق الشخصيات ؛ فهو عدا ذلك خلق شكلاً ملائماً من الانعكاس الأدبي بالنسبة لمظاهر الحياة الحديثة بصورة خاصة ، في مجتمع برجوازي متطوّر ؛ وبكلمة أخرى ، لمسرحيات الحياة التراجيدية (والتراجيدية — الكوميدية) ، التي وإنْ كانت درامية بحد ذاتها ، إلاّ أنها تبدو بطريقة لادرامية ، لأنها ستكون غير مفهومة ومستحيلة التصوير ، عدا عن طريق التشويه بغير حركتها الصغيرة ، وحتّى التافهة ، إلى أمام .

إلاّ أن نفس هذه القوى الاجتماعية لم يكن بمقدورها أن تعين على بذل تأثير خطر جداً في الدراما . والسبب هو أنّه كلما كان الكاتب المسرحي عظيماً ، وكلما كان مرتبطاً إرتباطاً وثيقاً بحياة عصره ، كان ميله أقل إلى استخدام العنف تجاه المظاهر المهمة في الحياة ، تلك المظاهر التي هي على صلة وثيقة بنفسية البطل وطبيعة صداماته ، في سبيل الشكل الدرامي . ومن المحتّم أن هذه الميول أسهمت بشكل متزايد في تحويل الدراما إلى رواية . وقد أكد (مكسيم غوركي) ، أعظم كتّاب عصرنا ، هذه العوامل بقوة في نقد قاس غير منصف تماماً للعديد من مسرحياته هو بالذات :

> لقد كتبتُ أنا حوالي عشرين مسرحية ، وهي مشاهد مترابطة ترابطاً مرتخياً إلى حد ما لا تُؤدى فيها الحبكة ببراعة أبداً ، والشخوص مطوّرون بشكل غير كاف ، وهم غامضون وغير مقنعين . إنّ الدراما يجب أن تكون مربوطة بحدثها ، على نحو دقيق وكامل . وليس إلاّ بهذا الشرط تستطيع أن تقوم بدور إثارة للعواطف المعاصرة .

إن الإتجاهات في الدراما الضارة الحالية موصوفة هنا وصفاً حاداً ودقيقاً . ولكي نبين بشكل واضح جداً كم هو صائب هذا الانتقاد من الناحية الجوهرية فلنتذكر المشهد الحاسم في إحدى أفضل مسرحيات الكاتب المسرحي النموذجي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر — مسرحية هنريك إبسن « **روزمير شولم** ».

إن (ريبيكا ويست) تحب (روزمير) . وهي تود أن تزيل كل عقبة بينهما ؛ وهكذا فهي تغري زوجته نصف المجنونة (بيتي) ، بالانتحار . إلاّ أن حياتها مع روزمير توقظ وتوضح غرائزها الاخلاقية ؛ فهي تشعر الآن أن فعلها عقبة كأداء بينها وبين الرجل الذي تحب . والآن فحين يأتي بها تحولها إلى أن تشرح وتعترف ، يحدث ذلك كما يلي :

ريبيكا (بقوة) : أنت تعتقد بأنني كنت فاترةً وماكرة ورابطة الجأش في ذلك الوقت ! أنا لم أكن نفس المرأة عندئذ التي أنا عليها الآن ، كما أقف هنا أكشف عن ذلك كله . وإلى جانب هذا ، أعتقد بأن فينا نوعين من الإرادة ! لقد أردت أن تبتعد (بيتي) ، بطريقة أو أخرى . ولكنني لم أعتقد اطلاقاً في الواقع بأن المسألة ستبلغ الموت . وإذْ كنت أتلمس طريقي إلى أمام ، وأجازف عند كل خطوة ، فقد بدا لي أني أسمع شيئاً داخلي يصرخ : لا أبعد ! لا خطوة واحدة أبعد ! ومع ذلك لم أستطع أن أتوقف . كان علي أن أغامر إلى أقل حد ممكن أبعد من ذلك . مسافة أخرى ضئيلة فقط . ثم واحدة أخرى — ودائماً — واحدة أخرى — وعندها وقع الأمر — هذه هي الطريقة التي تقع بها الأمور .

هنا ، بإخلاص ونزاهة لا تتزعزع عند كاتب عظيم ، يعلن إبسنْ لماذا **لم تستطع «روزمير شولم» أن تصبح دراما حقيقية** . وكل ما يمكن أن يستنتجه ذكاء فنيّ حكيم من المادة الدرامية ، حققه هذا إبسنْ . إلا أننا نرى ، في اللحظة الحاسمة ، أنّ الدراما الفعلية ، أي صراع ريبيكا ويست ، وصدامها وتحولها التراجيدي ، هي ، بقدر ما يتعلق الأمر بموضوع الكتابة والتركيب والحدث والنفسية ، رواية فعلاً ، غطى إبسنْ الفصل الأخير منها في شكل الدراما الخارجي ببراعة فائقة في المشهد والحوار . وعلى أية حال ، فبالرغم من هذا ، لا يزال أساس المسرحية ، طبعاً ، أساس رواية ، مملوءاً بالدراما

اللادرامية للحياة البرجوازية العصرية . وعلى ذلك ، فبوصفها دراما ، تكون روزميرشولم باعثةً على الشك وناقصة ؛ أما بوصفها صورة للعصور فهي موثوقة ومطابقة للحياة .

وكما هو الامر مع هيبيل ، الذي تناولناه بإيجازٍ سابقاً . فكذلك الامر مع إبسن هنا ، إذْ ما يهمنا هو فقط جوانبهما النموذجية والاستدلالية . والطرق المختلفة التي تعكس بها الرواية والدراما لحظات الحياة الدرامية ، والتي يمكن أن نراها عند إبسنْ وهيبيل ، تعود بنا إلى مشكلة مركزية في دراستنا — أي الطرق التي يجري بها تصوير « الفرد العالمي التاريخي » في الدراما وفي الرواية .

وقد سبق أن بحثنا بإسهابٍ السبب الذي حدا بـكلاسيكيّ الرواية التأريخية إلى أن يطرحوا دائماً شخصياتَ التاريخ العظيمة كشخوصٍ ثانويين . وتظهر ملاحظاتنا الحالية مجدداً بأن الدراما ، بطبيعتها ذاتها ، تستلزم لهم الدور المركزي وكلا النوعين من التركيب أو الكتابة ، أياً كان تضاربهما كبيراً ، ينبعان من نفس الاحساس بالتأريخية الأصيلة ، بالعظمة التأريخية ؛ وكلاهما يسعيان إلى أن يدركا ، في شكل فني ملائم ، ما هو مهم إنسانياً وتأريخياً في شخصيات تطورنا المهمة .

إنّ ذات التحليل العام للشكل الدرامي المعطى حتى الآن يبين كيف أنّ هدف الأخير في جميع الاوقات هو أن يبرز بشكل مباشر ومرئي كل ما هو مهم في الإنسان وأعماله ، وكيف أن الشروط المسبقة لتحقيقه متركزة في وحدةٍ بين البطل والحدث ، لدنة ومستقلة . إلا أن « الفرد العالمي التاريخي » يمتازُ فعلاً باتجاهٍ توحيديّ كهذا في الواقع نفسه .

وإذن لما كانت الدراما تركز اللحظات الحاسمة لأية أزمة اجتماعية — تأريخية في الصدام ، توجب أن تكون مؤلفة بطريقة يكون معها ما يقرّر تجمع الشخصيات ، من المركز حتى المحيط ، هو الدرجة التي يمكن أن تُفهم بها في الصدام . ثم لما كانت عملية دفع اللحظات الجوهرية لمثل هذه الأزمة نحو صدامٍ ما تتحقق بإبراز أهميتها الانسانية والتاريخية بقوة ، توجب أن يخلق هذا

الترتيب التأليفي في ذات الوقت سلماً تدرجياً دراميا . وليس هذا بمعنى فجّ وتخطيطيّ ، حيث يتوجب أن تكون الشخصية المركزية في مسرحية بالضرورة « الشخص الأعظم » في كل جانب يمكن تصوره أو من وجهة نظر تجريدية ما . وبطل الدراما متفوق على ظروفه المحيطة بسبب علاقته الأوثق بمشاكل الصدام . أي بالازمة التأريخية الملموسة المعطاة . والطريقة التي يتم بها إختيار الأخيرة وتصويرها ـ أي الاسلوب الذي تُربط به عاطفة البطل بهذه القوة ـ هي التي تقرر ما إذا كانت الاهمية الشكلية المضفاة على الشخوص بالوسائل التمثيلية للدراما مملوءة بمحتوى حقيقي وفعلي ، تأريخي وإنساني . ولكن لكي يفرض هذا المحتوى الاجتماعي نفسه ، تكون الاتجاهات الشكلية التي توفر تركيب الدراما ، شيئاً ، كما رأينا ، لا يمكن الاستغناء عنه ، أي ، إفراد العوامل المهمة من بين كامل تركيب الواقع ، وتركيزها وخلق صورة عن الحياة من علاقاتها قائمة على مستوى معمق .

إنّ المسألة مختلفة جداً في الملحمة . فالعوامل المهمة هنا مصوّرة بوصفها أجزاء ، أي بوصفها عناصر اجمالي أوسع وأكبر وأشمل . ونحن نرى إرتفاعها وانحطاطها المعقدين ، علاقتها الملتحمة بالنموّ البطيء والمشوش لكامل الحياة الشعبية ، والتفاعل المتبادل الدقيق بين الكبير والصغير ، والمهم والتافه . وفي وقت سابق ، بيّنا كيف أن الصفات المهمة تاريخياً وإنسانياً والخاصة بـ « الأفراد العالميين التاريخيين» عند كتاب الرواية الكلاسيكيين قد نمت من هذه العلاقات المعقدة بالضبط . وبيّنا أيضاً ، وذلك في إشارتنا إلى ملاحظات بلزاك وأوتو لودفيغ المهمة ، إن نوعاً من الكتابة خاصاً جداً مطلوب هنا ، بحيث لا يغطس المهم في لاتناهي الحياة الذي لا يُسبر غوره ، أي يُهبط به إلى العادي عن طريق تفصيل الحياة الذي غالباً ما يكون صغيراً حتماً ، ولا تُفقد موثوقية وغنى الواقع الاجتماعي بسبب الأسْلبة المصطنعة ، بسبب إبراز للحياة مبالغ فيه .

ذلك أنّ تصوير أشخاص مهمين في مواقف مهمة ليس حاجة أساسية من حاجات الرواية . ففي ظروف معينة تستطيع الاستغناء تماماً عن هذا أو تستطيع أن تقدم الأشخاص المهمين بشكل يعطي سماتهم تعبيراً أخلاقياً ـ داخلياً صرناً ، بحيث سيكمن السحر الخاص للرواية بالضبط في التضاد بين الطابع اليومي الصغير للحياة وهذه الأهمية الداخلية الصرفة للشخص ، أي في اللاتناسب بين الشخص والحدث ، بين الداخلي والخارجي .

إن هذه الرواية التاريخية لا تختلف عن الرواية بصورة عامة حتّى في ما يتعلق بهذه الاحتمالات والوسائل ؛ وهي لا تؤلف أي نوع أو شبه نوع خاص بها . ومشكلتها الخاصة ، أي تصوير العظمة الإنسانية في تاريخ الماضي ، يجب حلها ضمن الظروف العامة للرواية . ثم إن هذه ـ كما برهنت لنا ممارسة المؤلفين الكلاسيكيين ـ توفر كل ما هو ضروري لانجاز هذه المهمة الناجح . وذلك ان شكل الرواية لا يستبعد بأي حال من الأحوال إمكان تصوير أشخاص مهمين في مواقف مهمة . وهو يستطيع في ظروف معينة أن ينجح بدون هذه ؛ إلاّ أنّه يأخذ في الحسبان أيضاً تصويرها . فالمسألة ليست إلا مسألة خلق حبكة تصبح فيها هذه المواقف المهمة ضرورية ، أي أجزاء عضوية من إجمالي حدث أوسع وأغنى كثيراً ؛ وحبكة مبتدعة على نحوٍ يدفعها منطقها الداخلي هي نحو هذه المواقف ، لأن الأخيرة توفر إنجازها الفعلي . وإضافة إلى هذا ، يجب أن تكون الشخصية « التاريخية ـ العالمية » مصوغة بشكل تظهر به في أوضاع ضرورتها الداخلية هذه ، وفي هذه الأوضاع فقط . ونحن نلخص هنا بعبارات مختلفة ومن زاوية مختلفة ما سبق أن ناقشناه من قبل ، أي أن « الفرد التاريخي ـ العالمي » في الرواية التاريخية يجب أن يكون شخصية ثانوية .

إن أنماط التأليف في الدراما والرواية المتعارضة كلياً تنبع بهذا من هدف تمثيلي مماثل في ما يخص « الفرد التاريخي ـ العالمي » : أي النظر إلى أهميته وعظمته فنياً ، وليس اكراهنا على تفاهات محلية تتعلق بصفاته « الإنسانية جداً » . إلاّ

أن هذا الهدف المماثل يتحقق بوسائل فنية مختلفة جداً ، وكما هو الأمر في جميع الفنون ، يخفي الفرق في الشكل محتوى مهماً جداً . والمهمة المثيرة والصعبة التي تتولاها الرواية التاريخية هي طرح الصفات المهمة التي يتمتع بها « الفرد التأريخيّ العالميّ » بطريقة لا تهمل معها أياً من العوامل المعقدة والدقيقة للتطور في كامل مجتمع العصر ؛ وبالعكس ، فإن السمات المهمة التي يتمتع بها« الفرد التاريخيّ ـ العالميّ » لا تنمو فحسب عضوياً من هذا التطور ، بل هي في ذات الوقت تشرحه وتعطيه وعياً ، وترفعه إلى مستوى أعلى . وإن ما هو في الدراما التاريخية مفترض مسبقاً بالضرورة ، أي ، مهمة أو رسالة البطل الملموسة (والبطل نفسه يعطي برهاناً تالياً بسلوكه خلال المسرحية على أنّ له هذه الرسالة وأنّه بمستواها) ، يكون هذا في الرواية التاريخية مكشوفاً بشكلٍ واسع ومتطوراً تدريجياً ، خطوة فخطوة . وقد أشار بلزاك ، كما رأينا ، بصواب تام ، إلى أنّه في الرواية التاريخية الكلاسيكية ، ليس « الفرد التاريخي ـ العالميّ » شخصية ثانوية فقط ، بل هو في معظم الحالات لا يظهر إلاّ عندما يأخذ الحدث بالاقتراب من ذروته. وظهوره تعده صورة واسعة للفترة المعنية ، تسمح لنا بأن نتخيل ونعيش مرةً أخرى ونفهم هذا الطابع الخاص لأهميته .

إن صورة العصر هذه يوحّد أجزاءها في المركز بطل « متصف الطريق » في الرواية التاريخية . والسمات المميزة الاجتماعية والانسانية ذاتها التي تبعد هذه الشخصيات عن الدراما أو لا تسمح لهم إلا بدور ثانوي ، عرضي ، تؤهلهم لموضعهم المركزي في هذه الرواية التأريخية . والغياب النسبي لحدود شخصياتها الفردية ، وغياب العواطف التي ستدفعها إلى اتخاذ مواقع رئيسة ، حاسمة ، منحازة ، وعلاقاتها بكل من المعسكرات المتعادية المتنازعة... الخ ، كل ذلك يجعلها ملائمة على وجه خاص لتعبّر تعبيراً كافياً ، بمصائرها الخاصة ، عن تشعّب الاحداث المعقد في رواية من الروايات . ولربما كان أوتو لودفيغ أول من أدرك هذا الفرق بين الدراما والرواية

الذي بيّنه بشكل دقيق جداً بعدة أمثلة .

إن هذا هو الفرق الرئيس بين بطل الرواية والبطل الدرامي . فاذا ما فكر المرء بـ « **ليير** » كرواية ، فلربما كان يتوجب أن يكون ايدغار هو البطل ... ومن جهة اخرى ، اذا ما أراد المرء أن يحول **روب روي** إلى دراما ، كان سيتوجب على روب روي نفسه أن يكون البطل ، إلا أن القصة يجب أن تتغير تغيراً كبيراً ، وسيترتب الغاء (فرانسيس أوز بالديستن) كلياً . وبالمثل ، ففي **ويڤيرلي** ، سيكون (فيخ ايان فوهر) البطل التراجيدي ، وفي **جامع الاثريات** سيكون (الكونتس خليناالن) .

٣ - مُشْكِلة الطَابع العَام

يبدو أننا نواجه مرة اخرى مشكلة من مشاكل الشكل ، مشكلة كتابية ، ولكن ، مرةً اخرى ، ما هو في الحقيقة شكل هنا ليس الا انعكاساً معمماً تعميماً فنياً لحقائق حياتية تتكرر في انتظام . ومن وجهة نظر المحتوى ، فان الفرق الذي ثبتناه حتى الآن يشرحه الطابع العام في المسرحية . والملحمة كانت بالطبع فناً عاماً أيضاً ، وذلك بقدر تعلق الامر بجذورها التاريخية . ومن المؤكد أن هذا أحد الأسباب التي تفسر لماذا كان الفرق الشكلي بين الملحمة والدراما في القديم أقل من الفرق بين الرواية والدراما (بالرغم من التأثير المتبادل الأكبر الذي تمارسه الأخيرة) . الا ان الطابع العام في الملحمة اليونانية القديمة هو نفس طابع كامل الحياة في أي مجتمع بدائي . وكان محكوماً عليه أن يختفي لأن المجتمع كان قد تقدم . واذا تمسكنا بتعريف الملحمة بأنها « كليّة الاهداف » (والملاحم الهوميروسية تقدم الأساس والتأكيد الفعلي لهذا التعريف) ، فواضح إذن بأن عالماً كهذا ، لا يستطيع ، اجمالاً ، الاحتفاظ بطابعه العام الا في مرحلة بدائية جداً من التطور الاجتماعي . ولنفكر في ملاحظات انجلز عن الطابع العام ، مثلاً ، للعائلة في مجتمع بدائي وكيف أن جميع الأمور والوظائف المرتبطة بادامة الحياة تأخذ بالضرورة طابعاً بدائياً في مرحلة من التطور أعلى قليلاً فعلاً . ولا تنسَ هنا الدور الذي يلعبه الطابع العام لهذه الظواهر في الملاحم الهوميروسية .

إلا ان العوامل الدرامية في الحياة بذاتها ، بوصفها أجزاء أو أقساماً من

عملية الحياة مستقلة ومبرّزة ، هي بالضرورة عامة في **كل** مجتمع . ومرة أخرى ، يجب ألاّ تجري معاملة هذا التقسيم بحذلقة ؛ ويجب ، بصورة خاصة ، الا يقود هذا التقسيم إطلاقاً إلى تصنيف لحقائق الحياة إلى عامة وغير عامة ، درامية وملحمية . وبمقدور كل حقيقة تقريباً من حقائق الحياة ، في ظل ظروف معينة ، أن تكشف عن نفسها على مستوى عالٍ بصورة كافية لتكسب طابعاً عاماً ؛ ان لها جانباً يهم الجمهور **بشكل مباشر** ، يتطلب جمهوراً لغرض تقديمها . وبالضبط نرى هنا تحول الكمية والنوعية رؤيةً واضحةً جداً . فالصراع الدراميّ لا يتميز من الأحداث الأخرى في الحياة بمحتواه الاجتماعي ، بل بالطريقة التي تشتد بها التناقضات والدرجة التي تبلغها . إنّ هذا الأشتداد ينتج عندئذ نوعيةً جديدةً ، أصيلة .

إن وحدة الوحدة والتنوع هذه لا غنى عنها إذا أريد أن تكون الدراما مؤثرة على نحو مباشر . والصراع الدرامي يجب أن يعيشه المتفرجون بوصفه شيئاً مباشراً ، بغير حاجةٍ إلى تفسير خاص ، وإلا يمكن أن يكون بلا تأثير . وهكذا يجب أن يتشارك في الكثير من الصراعات الاعتيادية في الحياة اليومية . وفي نفس الوقت يجب أن يمثل نوعيةً جديدة وخاصة ، بحيث يستطيع ، إستناداً إلى هذا الأساس المشترك ، أن يمارس التأثير الواسع والعميق لدراما حقيقية في الجماهير المحتشدة علناً . وأمثلة المسرحيات البرجوازية المهمة التي إستشهدنا بها سابقاً ، مثل « **قاضي زالاميا** » و « **التآمر والحب** » ...الخ ، تبين هذا التحول بأجلى مظاهره . وهي تبين بأنّ ما هو بحد ذاته حدثٌ يومي يُخرَج عنوةً أمام اجتماع الجمهور بالضبط بوصفه نتيجة لهذا الاشتداد . إلاّ أن هذا أيضاً عملية تحدث بتكرارٍ كبير في الحياة نفسها . والدراما ، بوصفها فن الحياة العامة ، تفترض مسبقاً إذن ذلك النوع من المادة الكتابية والمعاملة التي ستنطبق في كل جانب مع هذا المستوى من التعميم والتوسيع .

إن للطابع العام في الدراما طبيعة مزدوجة . وقد أشار بوشكين إلى هذا

بأقصى الوضوح . فهو يتحدث أولاً عن محتوى الدراما : « أي عنصر يكشف في التراجيديا ؟ ما هو هدفه ؟ الانسان والناس . مصير الانسان ، مصير الناس » . وفي صلة وثيقة بهذا التعريف يتحدث بوشكين عن الأصل العام والتأثير العام للدراما :

> لقد ولدت الدراما في ساحة عامة ، إنها كونت لهواً شعبياً والناس ، كالاطفال ، يتطلبون الهاءاً ، حدثاً . والدراما تعطيهم حدثاً غير مألوف ، غريباً . والناس يتطلبون اثارات حسية قوية — حتى الشنق هو عرض مسرحي بالنسبة لهم ...
>
> إن التراجيديا صورت بشكل رئيس الجرائم البشعة ، الآلام فوق البشرية ، حتى الجسدية (مثلاً ، فيلوكتيتيس ، اوديب ، لير) . الا ان العادة تثلم الاثارات الحسية — فالتخيل يأخذ بالاعتياد على القتول والشنق ، ناظراً اليها بغير اكتراث ، بينما في عرض العواطف ودفقات الروح الانساني تستطيع دائماً أن تجد شيئاً جديداً ، شيئاً ملهياً أو محولاً ، عظيماً ومفيداً . لقد أصبحت الدراما تحكم العواطف والروح الانساني .

وفي ربط هذين الجانبين من الطابع العام في الدراما ، يتوجه بوشكين إلى قلب الدراما بأسلوب عميق وشامل . ان الدراما تعالج مصائر بشرية ، والحقيقة فليس هناك أنواع أخرى من الأدب تركز بمثل هذه الاستثنائية على مصائر الافراد ، ولا سيما على تلك التي تنشأ عن علاقات الناس العدائية مع بعضهم الآخر ومن هذه وحدها . الا ان الدراما تؤكد عمداً على هذه الاستثنائية . وهذا هو السبب في ان المصائر الفردية يجري تصورها وطرحها بطريقة خاصة كهذه . انها تعطي تعبيراً مباشراً إلى مصائر عامة ، مصائر أمم كاملة ، طبقات كاملة ، والحقيقة عصور كاملة . والتصميم العالي لأهمية وقيمة الأفراد مرتبط بشكل لا ينفصم بالتأثير الجماهيري المباشر . وقد صاغ غوته هذه العلاقة بصورة دقيقة جداً : « ولكن لكي نكون دقيقين ، ما من

شيء هو مسرحيّ إن لم يظهر في نفس الوقت حدثاً رمزياً ، مهماً ، يشير إلى حدث أهم » .

وقد رأينا أي ارتباط وثيق يصل مسألة الطابع العام في محتوى الدراما بمسألة الشكل ، بطبيعة الاداء العامة بالضرورة . إن جوهر التأثير الدرامي هو تأثير **فوري** ، مباشر على **جمهور ما** . (وهذا الشرط المسبق الاجتماعي للشكل الدرامي يتقوض مع التطور الرأسمالي . ومن جهة ، تنشأ « دراما أدبية صرفة » إلى درجة ما ، إما تعوزها هذه السمات المميزة الضرورية في الشكل الدرامي وإما أنها تحتويها بشكل مخفف جداً . ومن جهة أخرى ، يظهر فن عديم الجوهر ، مسرحي زائف ، يستغل بذكاء شكلي عناصر التشويق المأخوذة من المبدأ الدرامي الاصلي لتقديم تسلية تافهة إلى الطبقة الحاكمة . وهكذا توجد ، بمعنى من المعاني ، عودة هنا إلى المرحلة الأولية في المسرح التي أشار اليها بوشكين . إلاّ أن ما كان عندئذ الفجاجة البدائية التي استطاعت في زمنها أن تلد كالديرون أو شكسبير هي الآن القسوة الفارغة والمصفاة التي تسر جمهوراً متفسخاً) . ولاعتماد الشكل الدرامي ، بصورة فعلية ومباشرة ، على التأثير الجماهيري المباشر ، آثار عميقة جداً بالنسبة لكامل تركيبه ، لتنظيم كامل محتواه ، بشكل يناقض بحدة المتطلبات الشكلية لجميع الأعمال الملحمية الكبيرة التي يعوزها هذا الاتصال **المباشر** بالجمهور ، ضرورة التأثير المباشر في الجمهور هذه .

وكخاتمة لنقاشه الشفويّ والتحريري الطويل مع شيللر حول السمات المميزة المشتركة والمقسّمة للملحمة والشكل الدرامي ، يلخص غوته وجهات نظره في بحث أساسيّ موجز . وينطلق غوته من مفهوم عام جداً عن الملحمة والدراما . وهكذا فهو لا يولي إهتماماً نظرياً بطبيعة الملحمة العصرية ، باختفاء التلاوة العامة . ومع ذلك ، فحتى في الصورة المعممة جداً التي يعطيها غوته عن تلاوة الشعر الملحمي من قبل الرواة المحترفين ، هذ فرقاً بين النوعين

الادبيين على غاية الأهمية يبرز بصورة واضحة جداً . إذْ يقول غوته : « إن الفرق الجوهري الكبير بينهما يكمن ... في تلاوة الشاعر الملحمي حدثاً كأنه ينتمي **كلياً إلى الماضي** وفي طرح الدرامي حدثاً كأنه ينتمي **كلياً إلى الحاضر** » .

وواضح ان هذين النوعين من العلاقة بموضوع معين يرتبطان أوثق الارتباط بالطابع العام في التلاوة . فحاضريّة شيء ما تحتوي مسبقاً في ذاتها علاقة مباشرة مع السامع . ولمعاينة شيء موصوف ومتصور على انه يقع في الحاضر ، على المرء أن يكون حاضراً شخصياً ، بينما ليعلم شيئاً ما هو كلياً في الماضي ، فليس ضرورياً إطلاقاً لا المباشرة المادية في الاتصال ولا ، بالتالي ، جمهورٌ ما . وهكذا نرى أن غوته ، بالرغم من انه لا يزال يفسر التلاوة الملحمية بأنها عامة من حيث الطابع ، منطلقاً من التقليد الكلاسيكي ، الاّ ان طبيعة هذا الطابع **العرضية** – أي واقع أنه ليس مربوطاً إلى شكل الملحمة ربطاً لا فكاك له – تظهر أيضاً بوضوح من هذه الملاحظات .

إن فروقاً هامة أخرى بين الملحمة والشكل الدرامي تنبع من هذا التناقض . وسوف نذكر فقط بعض أهم هذه الفروق . فأثر الدراما المباشر ، أي ضرورة أن تفهم بشكل مباشر وفي نفس الوقت مع الاحداث التي تمثلها كل مرحلة من الحدث وتطور الشخصية ، وان لا يوجد أي وقت قد يتأمل فيه المشاهد أو يتوقف أو يعود إلى ما وقع...الخ ، إنّ هذا يخلق دقة في الشكل أكبر بالنسبة للمؤلف والمشاهد معاً . ويلخص شيللر هذا الفرق بوضوح في رده على بحث غوته : « إنّ فعل الدراما يدور أمامي ، أنا نفسي أدور حول فعل الملحمة الذي يبدو كما لو وقف جامداً بلا حراك » . ويمضي شيللر ليؤكد الحرية الكبرى لدى قارئ الملحمة بالمقارنة مع مشاهد الدراما .

ومع هذا الفرق ، يسير مدى الدراما المعرّف والمحدود متضارباً مع توسع وتغير الملحمة غير المحدودين تقريباً . ولما كان للدراما هذا الاطار

الذي تخلق فيه إنطباع الكليّة او المجموع ، تبع ذلك أن تكون جميع السمات البادية في الشخوص والحدث مفهومة وواضحة ومؤثرة على نحو مباشر ، بينما يترتب في ذات الوقت أن يكون معناها مكثفاً تكثيفاً عالياً . والدراما لا تستطيع أن تعالج مختلف العناصر والافكار الحافزة ، المرتبطة موضوعياً ببعضها الآخر ، بمعزل ، عن طريق تقسيم معين فني للعمل . وطبيعي أن هذه العناصر مرتبطة موضوعياً في الملحمة ، أيضاً ، إلا أن الروائي قد يحرّف المشاهد والقصص ... الخ ، التي لا تدفع الفعل بشكل مباشر إلى أمام ، والتي ، مثلاً ، تتحدث عن الماضي لكي توضح شيئاً ما في الحاضر والمستقبل . وفي الدراما الحقيقية ، يجب أن يتحرك الحدث إلى أمام في كل مقطع من الحوار . وحتى سرد حدث ماضٍ ما يجب أن تكون له وظيفة الحث على الفعل او الحدث . وعلى ذلك ، فان كل تقرير لدراما حقيقية يركز داخل ذاته سلسلة كاملة من الوظائف .

إن التصوير الدرامي يجعل الانسان مركز الأشياء بتأكيد أكبر بكثير مما تفعله الملحمة ، ولا سيما الانسان بوصفه كائناً اجتماعياً ـ اخلاقياً . والدراما تصور الشخصية والحدث حصراً عبر الحوار ؛ وهي لا تعنى الا فنياً بما هو قابل للحياة من ناحية الحوار . وفي الملحمة ، من جهة أخرى ، يُؤدَى دور هائل من جانب وجود الناس المادي ، من جانب العالم الطبيعي المحيط بهم ، من جانب الأشياء التي تؤلف بيئتهم ...الخ . والانسان ممثَل عبر تفاعل كل هؤلاء ، ولا تؤلف سماته الاجتماعية ـ الاخلاقية إلا جزءاً ، وان كان جزءاً مهماً على نحو حاسم ، من هذا الكل . وهكذا يكون الجوّ في الدراما أكثر روحيةً مما في الملحمة . وهذا لا يعني أن الشخوص والعلاقات مُؤَسلَبُون بصورة مثالية ، بل ان أي شيء هو ليس بشكل مباشر سمة اجتماعية ـ أخلاقية لفرد معين لا يمكن أن يكون حاضراً إلاّ بصفة شرط مسبقٍ أو سببٍ ظاهري لصدام اجتماعي ـ أخلاقي ، وان كلاً من العالم الطبيعي المحيطَ بالأنسان ، والبيئة التي هي من صنعه ، قد يبرزان فقط بصفة خلفية أو وسيلة

لربط الشخوص ، وليس هذا الا على نحوٍ بالغ العمومية . (وقد أسفر عدم ادراك القوانين الداخلية للدراما في السنوات الأخيرة عن سلسلةٍ كاملةٍ من الانتاج المسرحي المعقد ، العقيم ، الذي حاول التعويض عن إنعدام الدراما في المسرح باستخدام البدائل الملحمية) .

إن جميع هذه العوامل في التركيز الدرامي هي على أكبر وضوحٍ لها في الزمن الذي تستغرقه الأحداث الدرامية : إنه يجب أن يكون نفسه في الواقع . بينما يمكن في الدراما أن يُفسر إمتداد طويل من الوقت بكلمات قليلة ، وبالعكس ، فان الكاتب الملحمي يمكن أن يُعذَر في جعله حدثاً موجزاً يستمر فترة أطول مما يمكن أن يستمر في الواقع . وأنا أعتقد بأن للمطالبة الشهيرة بـ « وحدة الزمن » جذورها الواقعية هنا . وطبيعي أن الحجج التي كانت هذه المطالبة تستند اليها كانت في معظمها خاطئة ومصطنعة ، الا أن العديد من خصومها ، أيضاً ، لم يفهموا المشكلة . وقد كافح مانزوني وحدات التراجيدية الكلاسيكية بأسم دراما تاريخية واقعية لم تخلق بعد ، إلا أنه ناضل أيضاً ، بصواب تام ، في سبيل حق الكاتب الدرامي في أن يدخل أية فترة متداخلة يشاؤها بين المشاهد الممثلة في وقتها الفعلي .

إن كل هذه الفروق بين الدراما والملحمة تظهر في شكل مكثف في تصريح غوته ، الذي اقتبسناه سابقاً ، بشأن الطبيعة الرمزية للشخوص الدراميين ووحدة المباشرة المادية مع الأهمية النمطية في كليّة لحظةٍ تمثيلية من الدراما . وبطبيعة الحال ، فأن وحدة هذين العاملين يمكن العثور عليها في الملحمة ، أيضاً ، إلا أنها هناك أكثر تمهلاً . وفي الدراما ، يجب أن تحقق هذه الوحدة باستمرار ، بينما في الملحمة يكفي أن تؤكد نفسها تدريجياً بصفة إتجاهٍ في مجرى الحدث كلاً . وهنا ، أيضاً ، نستطيع أن نتصور آثار الصفة العامة للدراما .

إلا أن هناك فكرتين خاطئتين ينبغي التخلص منهما هنا . فقد ربطنا

تأثير الدراما المباشر والفوري بمشكلة الطابع العام . ولكن أليست هذه المباشرية هي السمة المميزة الجوهرية في كل فن ؟ طبيعي إنها كذلك . وقد وضع بيلينسكي بصواب تام ضرورة التمثيل المباشر والتأثير الفوري في المركز من نظريته في الفن . إلا أن مباشرية طابع الدراما العام ، التي كنا قد أكدناها ، هي شيء خاص ، شيء خاص فقط بالدراما **ضمن** المباشرية **العامة** لجميع الآداب . وهذه السمات الخاصة للمباشرية العامة في الدراما تظهر على نحو أكثر شدة وتأكيداً في مجرى التطور التاريخي . وبتقسيم العمل الاجتماعي المتنامي وتعقد العلاقات الاجتماعية في المجتمعات الطبقية ، يقع في الحياة نفسها تقسيم بين العام والخاص . والأدب ، بوصفه إنعكاس الحياة ، لا يسعه إلا أن يعيد انتاج هذه العملية . الا أن هذا لا يؤثر فقط في موضوعات الأدب التي تعالج المشاكل الانسانية الناشئة عن هذا التطور . فاشكال الأدب ، أيضاً ، بوصفها اشكالاً معممة تعكس سمات ثابتة ومتكررة من سمات الحياة ، التي تنمو ببروز أكبر مع مرور الوقت ، لا يمكن أن تبقى غير ممسوسة أو متأثرة بهذه العملية .

ومع ذلك ، فخلال هذه العملية ، تأخذ الدراما والملحمة إتجاهات متعارضة كلياً . فالملحمة ، بوصفها انعكاساً لاجمالي أو كليّة الحياة الواسعة ، لـ « كليّة الاهداف » ، لا بدّ أن تكيف نفسها مع هذه العملية . والرواية ، بوصفها « الملحمة البرجوازية » ، تنشأ بالضبط بوصفها نتاج الاتساق الفني الذي استخلصت معه جميع الاستنتاجات ، من حيث الشكل أيضاً ، من التغيرات في الحياة . (والصفة الفنية المجزأة لما يسمى بـ « الملحمة الادبية » سببها ، من بين أسباب أخرى ، الابقاء على عناصر شكلية معينة للملحمة القديمة في وقت كان فيه الواقع المتطابق معها ميتاً فعلاً ، أي واقع أن هذه العناصر كانت مطبقة على مواضيع غريبة عنها وبالتالي مستخدمة شكلياً ، لأنها كانت تنتمي إلى أنماط خاصة من الانعكاس عن فترة ماضية من التطور البشري).

إن الدراما شيء مختلف تماماً . والشكل الدرامي ينهض أو يسقط مع الطابع العام المباشر الخاص بها . وعليها ، إذن ، إما أن تختفي من الحياة ، أو ، في ظروف معاكسة ، أن تحاول أن تعطي بطريقتها الخاصة صورة للعناصر العامة التي لا تزال حاضرة في الحياة الاجتماعية ، إلا أنه سيترتب عليها أن تتصارع مع المادة المعاكسة ، وإذا صح التعبير ، ضد التيار . وقد أصبحت هذه المعاضل حادة بشكل خاص عند انعطاف القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر ، وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالغاً جداً بمساعي ذلك الوقت لخلق دراما تأريخية عظيمة . وقد عاش كتّاب المسرحيات ذوو الشأن في هذه الفترة بعمقٍ كلا جانبي المحنة التي تجابههم ، كلاً من معاكسة حياة زمانهم (وهو شعور يؤثر في تصوير المادة التاريخية أيضاً) وضرورات الشكل الدرامي .

إنّ النقاشات حول ما يبدو مبدأً شكلياً صرفاً – أي ما إذا كان ممكناً استخدام الجوقة القديمة في الدراما الحديثة – تبين ، ولربما بأقصى الاشكال لدونةً ، العوامل الاجتماعية التي أصبحت حاسمة بالنسبة للدراما . ففي مقدمة تراجيديته « **عروس ميسينا** » ، يتحدث شيللر بشكل واضح جداً عن هذه المشكلة . وهو يقول عن استخدام الجوقة في التراجيديا القديمة : « لقد وجدتْ هي الجوقة في الطبيعة واستخدمتها لأنها وجدتّها . إن أفعال ومصائر الابطال والملوك هي فعلاً عامة بحد ذاتها وكانت كذلك وحتى بشكل أكثر في الأوقات البسيطة ، البدائية » . والموقف بالنسبة للكاتب العصري هو ، وفقاً لشيللر ، مختلف تماماً . فالحياة في مجتمع اليوم أصبحت تجريدية وخاصة . « إنّ على الشاعر أن يبعث القصور من جديد ، عليه أن يكشف عن البلاطات ، عليه أن ينصب الآلهة من جديد ، عليه أن يعيد كل ما هو مباشر وألغته الترتيبات المصطنعة في الحياة الواقعية ... » . وقد كان هذا الغرض بالضبط هو الذي من أجله أدخل شيللر الجوقة على مسرحيته : **عروس ميسينا** .

إننا لسنا مهتمين هنا بتكرار الحقيقة الشهيرة وهي أن استخدام شيللر الجوقة أنتج تجربة شكلية زائفة وأضعف ما في مسرحياته . إننا مهتمون هنا بالمعضلة العامة . فقد أحس شيللر ، بصواب بالغ ، بأنّ وجود الجوقة في التراجيديا الأغريقية نتج عفوياً عن الظروف الاجتماعية ـ التأريخية للحياة الاغريقية ، وبأن المسألة الرئيسة بالنسبة للكاتب المسرحي العصريّ كانت تصوير جميع الأحداث بطريقةٍ كهذه ، ورفع جميع مظاهر الحياة إلى مستوى تستطيع به دعم وجود الجوقة .

وما أن أصبح الجدار الرابع في المسرح شيئاً لا أكثر من الشاشة الشفافة في مسرحية (ليساج) ، **الشيطان الأعرج** ، حتى توقفت الدراما عن أن تكون دراميةً فعلاً . ومُشاهد الدراما ليس حاضراً بالمصادفة في أي حدثٍ في الحياة خاصٍ صُدَفي ؛ وهو لا يسترق السمع إلى الحياة السرية لأصحابه عبر ثقب مفتاحٍ مكبّر ؛ وما يعرض عليه يجب أن يكون حدثاً عاماً من حيث المحتوى والشكل الاعمقين . ومهمة الكتّاب المسرحيين العصريين الصعبة هي أن يجدوا مثل هذه المادة في الحياة وأن يعطوها ذلك النوع من الفحص الدرامي الراديكالي الذي سيمكّنها من دعم طابع عامٍ ما دعماً ثابتاً بهذا المعنى . وعلى الكاتب المسرحي العصري أن يكافح هنا لا مادة المجتمع العصري بمعنى خارجي ، بل عليه في ذات الوقت أن يكافح موقفه بالذات من الحياة المولود من هذا المجتمع نفسه . وملاحظات (غريلبريزر) عن الجوقة هي نموذج بالغ الدقة لهذا الموقف :

> مساوىء مألوفة في الجوقة . إن حضورها المتواصل هو أذى بصورة عامة، وذلك حيث تعلق الأمر بالأسرار. ان الجوقة أعطت مسرحيات القدامى طابعاً عاماً. حسناً، .ربما كان ذلك مجرد الأسوأ ! أما من ناحيتي ، فانني لا أرغب في مؤسسة أرغمتني على التخلي عن جميع المشاعر والمواقف التي لا تستطيع الأعتراف بطابع عام .

وقبل فترة طويلة من ولادة ما يسمى « المسرح الخصوصي » ، يعبر (غريلبريزر) عن الموقف الذي أكد عليه . وهو يفعل هذا بصراحة وصدق على مستوى يليق بكاتب له منزلته المحترمة . ولكنه لا يلاحظ — وخلفاؤه الأخيرون الاقل أهمية إلى درجة كبيرة هم أقل ملاحظة — بأن هيمنة هذا الموقف المتزايدة هي بالضبط التي تحول الدراما إلى شيء اصطناعي، وتجعل منها هدف تجارب عقيمة ، شكلية ؛ وبأن هذا التطور هو بالضبط الذي يقطع الصلة الحية بين الدراما والناس .

وقد كنا مهتمين هنا لا بمشكلة الجوقة نفسها ، وانما بالمشاكل القابعة وراءها . والتجارب العملية مع الجوقة مملوءة بالمشاكل إلى درجة كبيرة ، ولا يقتصر الأمر هنا على تجارب شيللر ، بل يشمل تجارب مانزوني أيضاً . إلاّ أن هذه المشكلة تبين كم هي الصعوبة في تصوير الحياة علناً في المسرحية العصرية . وقد حاول الكتّاب المسرحيون الكبار من شكسبير حتى بوشكين أن يحلوا المشكلة عن طريق مَشاهد الجماهير ، ولا ريب في أن الحل الطبيعي والصحي يجب العثور عليه هنا . وطبيعي أن المبادىء القائمة وراء الجوقة الكلاسيكية والمشهد الجماهيري العصري مختلفة جداً ، ولربما لا نستطيع أن نعطي هذه المشكلة التحليل الذي تستحق هنا . وسنشير إلى مسألة جوهرية واحدة : فالجوقة الكلاسيكية كليةُ الحضور ، في حين أن المشاهد الجماهيرية ليست أكثر من عوامل منعزلة في الدراما . والمشاهد الأهم بين الأبطال غالباً ما تقع في غياب هؤلاء الشهود . إلا أن من المؤكد أن هذا لا يعني أن هذه المشاهد لا صلة لها بالجمهور الحاضر في المسرحية . وعند شكسبير غالباً ما توجد علاقة نشطة جداً من هذا النوع . وما على المرء إلا أن يتذكر التأثير الحي للأنفعالات الشعبية في (بروتس) و (بورشيا) أو (بروتس) و (كاسيوس) . والموجة الجديدة من الدراما التاريخية تجمع وتقرّب ما بين هذه العلاقات . وهكذا ، ففي الوقت الذي يكتفي فيه شيللر بتقديم تراجيديته مع معسكـــر

(والينشتاين) ، على شكل كلمة استهلالية ، إلا أنها من ناحية الدراما الداخلية أكثر بكثير من كلمة استهلالية . وفي مرحلة الدراما التي تلت سكوت ازداد تقارب هذه العلاقات . ومرةً أخرى ، لكي نأخذ مثلاً نموذجياً جداً ، سنأخذ مسرحية (بوخنر) ، « **موت دانتون** » ، والتفاعل هناك بين المشاهد الجماهيرية والمشاهد من « الحياة الخاصة » لدانتون . إن هذه المشاهد يعقب أحدها الآخر كما لو كانت في صيغة سؤال وجواب ، فالسؤال الذي يُثار في مشهد يجري الجواب عليه في التالي ، وهكذا دواليك .

ونأتي الآن إلى المجموعة الثانية من الافكار الخاطئة المحتملة المتعلقة بالمباشرية الخاصة بالدراما . فكما نعلم ، إن هذه المباشرية هي مباشرية الطابع العام . وعلى ذلك ، يبدو أنه ينجم عن ذلك أن تلك الجوانب من الحياة العصرية (والتاريخ) التي هي عامة بشكل مباشر وبالضرورة ، لا بدّ أن تقدم أكثر الموضوعات ملاءمةً للدراما — أي ، الحياة السياسية بحد ذاتها . إلا أن من الخطأ الاعتقاد بأن الحياة السياسية كما هي تستطيع أن تقدم مادة ملائمة بشكل مباشر للدراما . وقد رأينا أنّ التسليم بلا كفاح بالاتجاهات التي تجعل العديد من المظاهر الفردية والاجتماعية المهمة من الحياة خاصةً أو سرية ، يعني تدمير الدراما الذاتي على شكل « مسرح خصوصي » . إلا أن عملية « صنع الخاص » هذه هي جانب واحدٌ من عملية جانبها الآخر الذي لا ينفصل هو التجريد المتزايد ، الأنفصالية والأستقلالية المتزايدتان دائماً في الحياة السياسية . وهكذا ، إذا أريد أن تقدم السياسة مادةً مثمرةً للدراما ، فعلى الكاتب المسرحي أن يشق طريقه عبر هذا الانقسام بين **المواطن والبرجوازي** الذي أشار اليه ماركس ، أن يكشف عن الأسس الاجتماعية للسياسة بتصوير مصائر انسانية حية ، مصائر فردية تركز في فرادتها الشخصية السمات النمطية ، التمثيلية ، لهذه العلاقات . وفي القرن السابع عشر كان أمام الفرد عنصر الاثارة العاطفية الفارغة في دراما « التاج والدولة » ، وفي القرن التاسع

عشر « دراما الاتجاه » الفارغة والخطابية .

وحول هذا الموضوع ، أيضاً ، كان لدى شيللر بعض أشياء مفيدة ليقولها . وفيما كان يكتب في مسرحية « **والينشتاين** » ، كتب إلى (كورنر) قائلاً :

> إن المادة هي ... على غاية الجمود لغرض كهذا ... وأساساً هي دراما دولة وحين يتعلق الأمر بتحويلها إلى شعر تكشف عن جميع المميزات المؤسفة أو غير الملائمة التي يتصف بها موضوع سياسي ما : فالهدف غير مرئي وتجريدي ، والوسيلة **تافهة ومتعددة** ، والحدث متناثر ، والسير تعوزه الجرأة ، والغاية مغرقة إلى حد الافراط في الفتور والجدب (بحيث لا يفيد منها الشاعر) ، لأنها ليست مدفوعة على تحقيق نفسها وبذلك تحقق عظمة الشعر — والخطة تفشل في النهاية ليس الا كنتيجة لانتفاء الدقة والاتقان . والأساس الذي يبني عليه والينشتاين مشروعه هو الجيش ، وبالنسبة لي هو اذن منفسح لا حدود له ، أعجز عن أن أترسمه ولا أستطيع إلا أن أتصوره عن طريق الفن الذي لا يمكن وصفه . وهكذا فأنا عاجز عن تبيان الهدف الذي يستند اليه ، وما يسبب سقوطه ؛ والسبب هو أن لا فرق بين هذه — مزاج الجيش ، المحكمة ، الامبراطور .

إننا نجد هذا التحليل مفيداً فائدة استثنائية . فهو أولاً يبرهن على أن المادة السياسية ذاتها ، في شكلها المباشر ، هي لا محدودة ، غزيرة ومتناثرة ، ولا يمكن تصويرها بشكل ملائم الا بوسيلة ملحمية . وتعني الأسلبة الدرامية هنا إفراد تلك العوامل القليلة التي تجمع العنصر السياسي وأساسه الاجتماعي والعواطف البشرية التي تعطي تعبيراً لهذا الأساس . وهي تعني تركيزها في شكل مباشر وملموس (ونحن نتذكر « الحلقة في السلسلة ») . لا يقلص ، على أية حال ، انتشار الاتجاهات الاجتماعية المتناقضة المثيرة للصدام . وأية

« أسلبة » بالمعنى الأخير ، أي بتر أو تقليص « إجمالي الحركات » ، تشوّه المادة من حيث المحتوى وتجعل الصدام الدرامي فاتراً أو تافهاً . إلاّ أن شيئاً أكثر من اختيار بسيط لعدد قليل من العوامل مطلوب هنا ؛ إنّ وفرة العوامل غير المحدودة والمتناثرة يجب أن تتركز حول تلك التي تمثل حقاً جميع العوامل ، أي جميع القوى الدافعة في الصدام السياسي ــ التاريخي .

والملاحظات المهمة والمفيدة بشكل استثنائي من بين ملاحظات شيللر هي التي يتحدث فيها عن « الغاية المُجدِبَة » لمسرحيته وكيف يجب التغلب على هذه شعرياً . وهو مصيبٌ جداً من الناحية النظرية في قوله بأن « الغاية المُجدبة » يجب أن تُضغط حتى نهايتها المنطقية . وهذا يعني أنه حيثما كان صدام كهذا ممثلاً بشكلٍ متطرف ومركّز على يد شخصية معينة ، فعليه أن يبرز بالضبط الأسس الاجتماعية ــ الانسانية التي تقوم عليها « الغاية المجدبة » ، وان اقتفاء هذا الطريق بصورة مثابرة ، والكشف عن عوامله المقررة الخاصة ، سيزيلان الصفات المعاكسة في المادة . وتبين ممارسة شيللر الخاصة مدى قلة السيطرة على مثل هذه المادة بأضافة « المكوّنات أو العناصر الأنسانية » . ان هذه تبقى مكوّنات ومكملات ، و « جدب » العلاقات السياسية يستمر بالرغم منها . ومن جهة أخرى ، فما من شيء يستطيع أن يعيش في الدراما لا يترجم إلى علاقات إنسانية مباشرة من الناحية الحسية . ومهما يكن صحيحاً تفسير صراعٍ سياسيٍ ما من ناحية المضمون ، ومهما يكن مستنبطاً بشكل ذكي صدام تاريخي ما من ناحية الفلسفة التاريخية ، فأن كليهما سيكونان ميتين إنْ لم توجد هذه الترجمة المباشرة . ومن ناحيـــة تدمير الشكل الدرامي ، يكاد ألاّ يكون مهماً ما اذا كان هذا الموت ، الذي ينتجه طرح فكري صرف للعلاقات السياسية ــ التاريخية ، معبراً عنه بشكلٍ دعائي أو بشكل صوفيّ غامض . والتطور الأحدث في الدراما هو مرةً أخرى تأرجحٌ بين هذين الطرفين الزائفين .

لقد أوضح شكسبير بشكل هائل كيف يمكن أن تترجم صدامات تاريخية كبيرة إلى علاقات إنسانية وأن تُشرب بحياةٍ درامية . وبهذا الصّدد ، فقد يكون من الأهمية ذكر الاعتراض الذي أثاره هيغل على مسرحية « مكبيث » . فلقد وجد هيغل بأن مصدر شكسبير تحدث عن مطالبة مكبيث الشرعية بالعرش الاسكتلندي ، فأعرب عن أسفه العميق لأن شكسبير قد أسقط هذا الحافز . ونحن نعتقد أن هذا غير ضروري أبداً بالنسبة لمشكلة تحلل المجتمع الأقطاعي والصراع الدموي الذي ينتجه حتماً . وفي مجموعة مسرحياته التاريخية ، يعطي شكسبير مثلاً إثر مثلٍ ليبرهن على الأستغلال الأعتباطي كلياً لهذه الادعاءات في الصراعات الطبقية بين النظام الملكي والنظام الاقطاعي . وفي طرحه الملموس لهذه الصراعات الانجليزية ، يولي هذه الحوافز الدور العرضي الذي تستحقه . إلاّ أن مسرحية « مكبيث » تعطي وصفاً مركزاً للجوهر الانساني في نهوض مكبيث وسقوطه . ويبيّن شكسبير الصفات الانسانية التي تنشأ حتماً في هذا السياق الاجتماعي — التاريخي بالذات ، وهو يفعل هذا بأمانةٍ وقوةٍ تعبيرية رائعتين . وهو على صواب تام في أن يصور هذا الجوهر الإنساني (المكيّف اجتماعياً وتاريخياً) ، وألاّ يلوّث الخطوط العامة الواضحة لعمله بدوافع تافهة . إن التصرف وفقاً لاقتراح هيغل كان سيؤدي إلى مسرحيةٍ من نمط مسرحيات هيبيل وليس من نمط مسرحيات شكسبير .

ومع ذلك ، وبصورة عامة ، أدرك هيغل ضرورات الدراما ، من حيث المضمون التأريخي والشكل الدرامي معاً ، على نحوٍ أوضح مما فهمها معظم المنظّرين . فهو يحذّر تكراراً من تطرفين في خلق الشخصيات : فمن جهةٍ ، يحذر من السماح للشخصية بأن تفقد فرديتها في التعبير عن القوى التأريخية التجريدية ، ومن جهة أخرى ، يحذر من السقوط في سايكولوجية انسانيةٍ خاصةٍ صرفة . وهو في تطلبه « العنصر المثير للاشفاق » من الشخوص الدرامية ،

وفي محاولته تمييز هذا العنصر من العاطفة ، يسير على الدرب الصحيح إلى وصف طبيعة الشخوص الخاصة في الدراما . وهو يدعو العنصر المثير للاشفاق بأنه « قوة في الروح مبررة بحد ذاتها ، وجزء جوهري من العقل » ، ويستشهد بـ « الحب بالغ الحنان والمقدس » عند انتيغوني ، وبحقيقة أن (أوريستيس) لا يقتل أمه في سَوْرةٍ عنيفة من الانفعال ، بل « ان العنصر المثير للاشفاق الذي يضطره إلى فعلته محسوب جيداً ومدروس بشكل كامل » . وهذا لا يعني ، بطبيعة الحال ، ان ابطال التراجيديا يجب أن يكونوا رجالاً بلا عاطفة . إن لأنتيغوني وأوريستيس عواطفهما ، أيضاً . والتأكيد على العنصر المثير للاشفاق هنا يعني أن ما هو حاسمٌ هو التلاقي المباشر بين الموضوع التأريخي الكبير ، المجسد في المهمة المحسوسة ، وشخصية وعاطفة البطل الدرامي الخاصتين . وبهذا المعنى ، يجب أن يكون بطل مسرحيةٍ تاريخية ما « فرداً تاريخياً عالمياً » . وهذا الطابع بالذات لعنصره المثير للاشفاق ، أي ذات نوعية عاطفته التي هي ليست عامة بصورة مطلقة ولا مَرَضية (باتولوجية) بصورة فردية ، هو الذي يمكّن من تركيز الشخصية على عنصر الاثارة لايجاد استجابةٍ مباشرة بين الجماهير . والشمولية الملموسة ، والعقلانية والمباشرة في هذا العنصر تسمح للبطل بأن يحرك مشاعر ذات طبيعة واحدة ، على نحوٍ مباشرٍ وشخصيّ ، في كل فردٍ من الجمهور .

٤ ـ تصويرُ الصِّدامِ في الملحَمَةِ وَالمسْرحيّة

ان مقارنتنا الرواية والمسرحية تدل على أن طريقة تصوير الرواية هي **أقرب** إلى الحياة ، أو بالأحرى إلى مظهر الحياة الاعتيادي ، من طريقة تصوير الملحمة . ومع ذلك ، فكما قلنا ، ان ما يسمى بمسافة المسرحية ليس مسألة تخص « الأسلَبة » الشكلية ، بل الانعكاس الفنّي لحقائق من الحياة معينة . وعلى هذا النحو نفسه ، يختلف اقتراب الرواية من الحياة عن الاستنساخ الصرف للواقع التجريبيّ . والطبيعيّة ليست أسلوب الرواية الملازم أو الطبيعي . ومدى كبر الروايات حجماً محدود . ولو تناول المرء « **الملهاة الانسانية** » كرواية واحدة ، لأعطت هذه جزءاً صغيراً جداً فقط من الواقع غير المتكافىء ، حتّى من حيث السعة ، لعصرها . وأيّ انعكاس في كميّ كافٍ للانهائية الحياة غير وارد . والكتاب الطبيعيون يأخذون على عاتقهم مهمةً مشابهة لمهمة (سيسيفس) (*) . فهم لا يفقدون فقط كليّة عالم منعكس انعكاساً فنياً بأنتاج مجرد جزء تجريدي ناقص في داخله ، بل لا يستطيع حتّى أعظم تراكم للتفاصيل طبيعيّ أن يصور تصويراً كافياً لانهائية الصفات والعلاقات التي يملكها شيء واحد من أشياء الواقع . والرواية لا تأخذ أبداً على عاتقها مهمة تصوير مجرد جزء صغير من الحياة في صدق . وإنما هي ، بتمثيلها جزءاً

(*) في الأسطورة اليونانية ان (سيسيفس) ، ملك (كورنيث) الذكي والشره ، حكم عليه بأن يبقى أبداً في الجحيم يدفع صخرة ثقيلة إلى أعلى تل ، كانت تتدحرج باستمرار إلى اسفله مرة بعد أخرى .

محدوداً من الواقع ، مهما يكن مصوّراً تصويراً غنياً ، تهدف إلى اثارة مجمل عملية التطور الاجتماعي .

وهكذا ، تنشأ المشاكل الشكلية للرواية عن حقيقة أنّ أي انعكاس للواقع الموضوعي نسبيّ بالضرورة . وتقع على الرواية مهمة الاثارة المباشرة لكامل فترة الحياة أو إمتدادها ، وتعقد وتشابك تطوراتها ، وعدم تكافؤ تفاصيلها . وهذا هو ما يدعو إلى أن تفهم فهماً واسعاً جداً مشكلة « كليّة الأشياء » باعتبارها الهدف التمثيلي للملحمة الكبيرة ، التي أثرناها عدداً من المرات ؛ أي أن هذا الكلّ يشمل ليس مجرد الأشياء الميتة التي تكشف حياة الناس الاجتماعية عن نفسها من خلالها ، بل كذلك مختلف العادات والمؤسسات الاجتماعية والتقاليد والاعراف ... الخ ، التي تميز فترةً معينة من المجتمع الانساني والاتجاه الذي يأخذه . والمجتمع هو الموضوع الرئيس للرواية ، أي حياة الانسان الاجتماعية في تفاعلها الابدي مع الطبيعة المحيطة ، التي تؤلف أساس النشاط الاجتماعي ، وتتوسط العلاقات بين الافراد في الحياة الاجتماعية بمختلف المؤسسات أو العادات الاجتماعية . ونحن نتذكر أن هذه العوامل المختلفة لا يمكن أن تُصوَّر في الدراما إلاّ بشكل مختصر أو ضمنيّ جداً ، والاّ بقدر ما توفر نقاط اختلا ف لتصرفات الناس الاجتماعية — الأخلاقية . والنِسَبُ في الرواية مختلفة جداً . فعالم الرواية ليس مجرد نقطة اختلاف ، بل هو عالم معقد ومتشابك يشمل جميع تفاصيل السلوك والتصرف الأنساني في المجتمع .

ولكن من الواضح أنه إذا أريد لهذا العالم أن يثير كليةً أو اجمالاً معيناً ، واذا أريد تصوير جماعة محدودة من الناس ومجموعة محدودة من « الأشياء » بطريقة يكون بها لدى القارىء الانطباع المباشر لمجتمع كامل وهو في حالة حركة ، إذن فسيكون ضرورياً مرة أخرى وجود نوع من التركيز الفني ، وسيترتب على ذلك وجوب التخلي بشكل حاسم عن استنساخ الواقع بشكل

مباشر . وعلى ذلك ، يترتب على الرواية ، كما على الدراما ، أن تعطي مكاناً مركزياً دائماً لجميع ما هو نموذجي من حيث الشخوص والظروف والمشاهد ... الخ . والفرق الوحيد هو أنّ مضمون وشكل ما هو نموذجي هنا سيكون مؤلفاً على نحو مختلف في كل من الحالتين . وعلاقة الفرديّ أو الشخصي الفريد بالنموذجي تعالج في الرواية بطريقة أبطأ وأكثر تفككاً . وبينما يترتب أن تكون الشخصية الدرامية نموذجية على نحوٍ مباشر وفوري ، دون أن تفقد شخصيتها بطبيعة الحال ، تكون الصفة النموذجية لأية شخصية في الرواية مجرد اتجاهٍ في معظم الأحيان ، إتجاه يفرض نفسه تدريجياً ، ولا يطفو على السطح إلاّ بدرجات من خارج الكل ، من التفاعل المعقد للكائنات البشرية والعلاقات البشرية ، والمؤسسات ، والأشياء ... الخ . ولا بدّ للرواية ، كما هو شأن الدراما ، أن تمثل صراع طبقات وفئات وأحزاب واتجاهات مختلفة . إلاّ أن تمثيلها لكل هذا أقل تركزاً وتوفيراً إلى حد كبيرٍ . ففي الدراما ، ينبغي أن يقوم كل شيء بدعم المواقف المحتملة الأساسية وبالتركيز على صدام مركزي واحد . وهكذا ، درامياً ، يستطيع اتجاه أساسي واحد في السلوك الانساني بطبيعته بالذات أن يكون له ممثل واحد فقط . وأية مضاعفة لهذا العدد ، ستكون ، كما رأينا ، حذلقة فنية . (وطبيعي أن هذا يجب ألا يُفهم فهماً تخطيطياً . فحين يشير غوته في تحليله مسرحية **هاملت** إلى حذق شكسبير في تمثيل صفيّ الملك ، ذلك الصفيّ المتذلل عديم الشخصية ، في الزوجين (روزنكراز) و (غيلدينستيرن) ، فهو لا يناقض قانون الأسْلبة الدرامية العام . فروزنكراز وغيلدينستيرن يظهران معاً دائماً ، ومن وجهة نظر تركيب الدراما ، يؤلفان شخصية **واحدةً** فقط) .

إن الرواية ، من جهة أخرى ، تعطينا لا الجوهر المركز لاتجاه خاص ما ، بل على العكس ،الطريقة التي ينشأ بها الاتجاه ويموت تدريجاً . ولهذا السبب ، فان الطريقة التي تكون بها شخصية رواية ما نموذجية ، أو الأسلوب الذي تمثل به اتجاهات اجتماعية ، هي أكثر تعقيداً إلى حدٍ كبير . فالرواية تهدف

إلى إظهار الواجهات المختلفة لاتجاهٍ اجتماعي معين ، الطرق المختلفة التي يفرض بها نفسه ... الخ . وعلى ذلك ، إنّ ما يكون حذلقةً في الدراما ، يكون في الرواية شكلاً لا غنى عنه لبلورة النموذجيّ حقاً .

وينتج عن هذا أن علاقة الفرد بالجماعة الاجتماعية التي ينتسب اليها ويمثلها هي علاقة أكثر تعقيداً بكثير مما هي في الدراما . إلاّ ان هذا التعقد بين الفرد والطبقة هو ، مرة أخرى ، ليس نتاج تطور الأدب . بل بالعكس ، فان كامل تطور الاشكال الادبية ، والرواية هنا بصورة خاصة ، ليس أكثر من انعكاس للتطور الاجتماعي نفسه . وقد أعطى ماركس صورة دقيقة جداً لهذه العلاقة المتغيرة بين الفرد والطبقة في ظل الرأسمالية . فهو يقول :

> ... في مجرى التطور التاريخي ، وبالضبط لأن العلاقات الاجتماعية ضمن تقسيم العمل تُصيّر ، بصورة حتمية ، مستقلة ، يظهر هناك فرق في حياة كل فرد بين ما هو شخصي وبين ما يُصنّف ضمن أي فرع من العمل وظروفه ذات العلاقة ... وفي الطبقة (في القبيلة بصورة أكثر) لا يزال هذا خفياً ، أي ان النبيل يبقى دائماً نبيلاً ، والعامي عامياً ، مهما تكن ظروفه الاخرى ، وهي صفة لا تتجزأ عن شخصيته الفردية . والفرق بين الفرد الشخصي والفرد الطبقي ، هو ان الطابع العارض لظروف حياة الفرد لا يظهر إلا بظهور الطبقة التي هي نفسها نتاج البرجوازية . وتنافس وصراع الافراد فيما بينهم ينتجان أولاً ويطوران هذا الطابع العارض بحد ذاته . وعليه ، ففي الخيال يكون الافراد في ظل حكم البرجوازية أكثر حرية من قبل ، لأن ظروف حياتهم أكثر عرضية بالنسبة لهم . وفي الواقع ، هم طبعاً أكثر عبودية لأنهم أكثر وقوعاً ضمن الهيمنة المادية إلى حدٍ كبير .

إن هذا يتبدى بأقصى وضوحٍ في الشخصيات العابرة . فبينما يفصل

الصدام الدرامي الممثلين إلى معسكرين متصارعين ، فليس في الرواية جائزاً فحسب بل ضرورياً كلياً أن يكون الشخوص محايدين أو لاأباليين تجاه المسائل المركزية .

وواضح ان تطور العلاقات هذا بين الفرد والمجتمع مناهضٌ للتصوير الدرامي إلى درجة كبيرة . ومن جهة ثانية ، فهو يؤلف ذات العنصر الحياتي في الرواية . وليس من باب الصدفة أن السمات المميزة للرواية لم تظهر إلاّ بعد أن تطورت هذه العلاقات الاجتماعية بين الفرد والطبقة . وليس سوى اللاتأريخيّة الفجة تماماً التابعة لعلم الاجتماع المبتذل من يستطيع أن يعمى كلياً عن هذه العلاقات ويضع « الرواية » الأغريقية أو الفارسية ضمن نفس النوع الأدبي باعتبارها الشكل العصري الخاص لـ « الملحمة البرجوازية » .

الا أن هذه العلاقة الوثيقة بين شكل الرواية والتركيب الخاص للمجتمع الرأسمالي لا يعني بأيّ حال من الأحوال أن الرواية تستطيع أن تعكس بسهولة هذا الواقع ما أنْ يطرح نفسه فوراً وتجريبياً . وقد سقط الطبيعيون من جانبهم ضحايا هذا الخطأ . إلاّ أنّ القادة الكلاسيكيين للأشكال التقليدية القديمة لم يفهموا المشاكل الفنية للوضع الجديد على نحوٍ أفضل . فقد كان معيارهم مجرد معيار معاكس . وهكذا ، يدعو (بول إيرنست) ، مثلاً ، وهو القائد النظري للكلاسيكية الجديدة في المانيا ، الرواية بـ « شبه الفن » .

لقد كانت ملاحظاتنا السابقة كافية للبرهنة على أن مفهوماً كهذا عن الرواية وعلاقتها بالواقع الذي تعكسه زائف من حيث الجوهر . وفي تحليل ما يسمى بمسافة الدراما ، بيّنا أنها نوع خاص من الانعكاس الفني لكل حقيقة ملموسة من حقائق الحياة . وبالمثل ، علينا الآن أن نذكر بضع حقائق عن الحياة عامة ومهمة تؤلف أساس الشكل في الرواية . ولمناقشتنا هنا ، بطبيعة الحال ، هدف معاكس . فهناك ، كان علينا أن نبرهن على أنّ الأسلبة الظاهرية كانت إنعكاساً أصيلاً للحياة ، أمّا هنا ، فعلينا أن نبرهن على أنّ الرواية تعتمد في

قربها الظاهري من الحياة بشكل حتمي كما هو شأن الدراما على اعادة لصياغة مادتها ، وإنْ كان ذلك بوسائل مختلفة ولأغراض مختلفة .

ولنبدأ من النقطة التي يكون فيها التفاوت بين الرواية والدراما واضحاً أقصى الوضوح ، أي مشكلة التصادم . إنّ صداماً ما في رواية لا يلزم أن يكون ممثّلاً في أرقى وأشد أشكاله ومن ثم أن ينحل إنحلالاً عنيفاً . وما يجب اظهاره هو تعقد وكثرة وتشابك و « مكر » (على حد تعبير لينين) هذه الاتجاهات التي تنتج أو تحل أو تخفف هذه التناقضات في الحياة الاجتماعية . وهذا يأتي بنا إلى حقيقة هامة جداً من حقائق الحياة الواقعية .

اذا كان الصدام التراجيدي شكلاً ضرورياً للحياة الاجتماعية ، فهو ليس كذلك الاّ في ظل شروط وظروف محددة جداً . كما أنها حقيقة من حقائق الحياة الاجتماعية هي أن التناقضات تخف أو تتلاشى ، ولا تحقق حلاً واضحاً ومحدداً ، سواء في حياة الأفراد أو في المجتمع كلاً . ويكون هذا في جانبين : أولاً ، هناك مراحل محددة في نمو المجتمع حيث يكون الإضعاف أو التثليم المشترك للتناقضات الشكل النموذجي الذي تتقرر به العداءات الاجتماعية ، وثانياً ، فحتى في الفترات التي تكون فيها العداءات في أعلى إشتدادها في حياة الأفراد ، فليس كل التناقضات تحوز تلك الحافة النهائية التي تقود إلى المأساوي . والآن ، لما كان موضوع الرواية هو اجمالي إمتداد الحياة الاجتماعية ، فإن صداماً كاملاً لا يمكن الا أن يكون حالة هامشية توجد على إمتداد صدامات أخرى . وفي بعض الظروف ، لا توجد حاجة إلى أن يقع اطلاقاً ، ولكن اذا كان مشمولاً ، فلن يكون الاّ بوصفه حلقة وصل ضمن نظام مؤلف من عدة حلقات . وسيجري إظهار الظروف الخاصة ، أي التناقضات الخاصة التي تنتج الصدام ، ولكن بوصفها ظروفاً خاصة بالضبط إلى جانب ظروف أخرى . ومن المؤكد أنها لن تضطر إلى التكشف في صفاء كامل .

واذا وجدت حبكة موازية في التراجيديا ، فهي تكمل وتؤكد الصدام

الرئيس . ولنتذكر التشابه الذي سبق ذكره بين مصيري (لير) و(غلوستير) .
أما في الرواية ، فالأمر مختلف جداً . فلدى تولستوي ، مثلاً ، عدة حبكات تشبه مصير (أنا كارنينا) المأساوي . والأزواج (كيتي – ليفين) و (داريا – اوبلونيسكي) ليسو إلاّ المكملين الرئيسين الكبار لكلٍ من (آنا) و(فرونسكي).
كما توجد عدة حبكات أخرى مماثلة إلى جانبها ، وهي أكثر عَرَضيةً وصدفةً منها . وفي كلتا الحالتين ، تكمل الحبكات وتُنير بعضها بعضاً ، ولكن في اتجاهات مختلفة . ففي (لير) ، يؤكد مصير (غلوستير) الضرورة التراجيدية لما يحدث للبطل الرئيس . وفي (آنا كارنينا) ، تؤكد الحبكات الموازية أن مصير البطل في الوقت الذي يكون نموذجياً وضرورياً فهو مع ذلك مصيرٌ فرديٌ إلى درجة بالغة جداً . وواضح أن مصيرها يكشف عن التناقضات الداخلية للزواج البرجوازي العصري بأقوى التعابير . إلا أن ما يتكشف أيضاً هو أولاً أن هذه التناقضات لا تأخذ دائماً بالضرورة هذا الطريق الخاص ، وهكذا فقد يكون لها مضمون وشكل مختلفان كلياً ، وثانياً هو أن أنواعاً من الصراع مماثلة لن تقود إلاّ إلى مصير (آنا) المأساوي في كل الظروف الاجتماعية والفردية الخاصة .

نرى هنا أنّ هذه المتوازيات أو النظائر والمتناقضات المتكاملة هي أكثر إتصالاً ببعضها في الدراما مما في الرواية . وكل ما تدعو الحاجة اليه في الرواية لتبرير الحبكة التكميلية هو مجرد صلة بالمشكلة الاجتماعية – الانسانية الأساسية ، مهما بدت نائية . أما في الدراما ، فان هذا الشبه العام لن يكفي ؛ والمشكلة في الحالتين يجب أن تكون مرويّةً بشكل منظور في المحتوى والاتجاه والشكل .

وهذا الفرق ربما اتضح أكثر عن طريق التأمل في الطريقة التي يتم بها علاج الشخوص المتناقضين في الدراما والرواية . ولنتذكر هذه المجموعات المتناقضة من أمثال (هاملت – ليرتيس – فورتينبراس) عند شكسبير أو (ايغمونت – اورينين – آلبا) عند غوته . ولنقارن علاقات هذه الشخصيات ،

ووضوحها المتبادل ، مثلاً مع التكامل المتبادل للشخصيات الرئيسة في رواية بلزاك : **الأب غوريو** . ويشير بلزاك نفسه في قطعة نظرية إلى أن (غوريو) و (فوترين) هما شخصيتان متوازيتان متكاملتان . والرواية نفسها تؤكد التأثير « البيداغوجي » (التعليمي) ، التكميلي لكل من (فيكومتيه دي بوسان) و (فوترين) في (راستيغناك) . وفي نفس الوقت ، يؤلف راستيغناك و (داي مارزي) و (دي تريليز) سلسلة من النظائر والمتناقضات التي يكملها (فوترين) و (نيوسينغن) و (تيليفيه) ... الخ ، كمجموعة . والشيء المهم في هذه المجابهة هو ان الصفة الرئيسة للشخصية أو ما هو ضروري لمصيرها ليس بالضرورة هو ما يعطيها هذه الوظيفة . فالعوامل التي تنتج أمثال هذه المتكاملات او المتضادات قد تكون نفسها صدفيةً وعرضيةً وضئيلة الشأن تماماً ؛ وهي تصبح متناسبة ومؤثرة في سياق خاص وشامل .

إن هذا كله يرتبط بطابع الرواية الخاص الذي وردت الاشارة اليه في البداية ، أي أنّ الصراع لا يُعطى « بذاته » ، وانما من خلال علاقاته الاجتماعية الموضوعية الواسعة ، بوصفه جزءاً من تطور اجتماعي كبير معين . ونستطيع أن نتعلم كثيراً هنا بمقارنة كتابة « **الملك لير** » و « **الأب غوريو** » ، ولا سيما أن رواية بلزاك كانت متأثرة بوضوحٍ تأثراً بالغاً جداً بشكسبير . وقبل كل شيء ، فأن مصير « لير » غوريو هو بحد ذاته واقعةً في الرواية ، وإن كانت مهمة جداً . وملاحظة أوتو لودفيغ ، التي استشهدنا بها سابقاً في سياق مختلف ، أن « **الملك لير** » إذا حولت إلى رواية فسيكون إدغار هو البطل الرئيس ، تتحقق هنا مع بعض التعديلات . والسبب هو أن مصير راستيغناك يثير أيضاً مشكلة العلاقة بين الآباء والأبناء ، والبدهية الأنانية بشكل ساذج التي يستغل بها راستيغناك عائلته لها شبه محدود بسلوك بنات غوريو تجاه أبيهن . الاّ أنّ أهم فرقٍ تأليفي هو أن العلاقات العائلية هنا تُدفع إلى المؤخرة تماماً . وبلزاك يلمح فقطً إلى هذا الجانب من راستيغناك . وما هو مهم في نظره هو التطور

الذي يمر به راستيغناك نفسه حيث يصبح متورطاً مع أكثر الناس تنوعاً وفي أكثر العلاقات الإنسانية اختلافاً . وما يثير المتعة هو أن نلاحظ كيف أن اتساع الرواية الأكبر بالذات ، أي كون هدفها الرئيس التطور الواسع والتدريجي للشخصية (بوصفه النقيض للاستغلال الدرامي للصفات الموجودة فعلاً في الشخصية) ، هو ما يعطي النموذجي تركيزاً أكبر وتأكيداً جديداً ، بطريقة كانت ستصبح بالضرورة غريبةً على شكسبير .

إن ملاحظة أوتو لودفيغ عن إدغار بوصفه بطل رواية عن الملك لير ذكية غاية الذكاء . الاّ أن عبقرية ما فعله بلزاك في الممارسة يعطيها عمقاً وسعة أكبر . والسبب هو أن راستيغناك هو ليس مجرد نوعٍ من ادغار ، بل هو نوع من ذاته أدنى ، يتطور ، تحت تأثير الظروف إلى شكل من ادغار أضعف ، أكثر مِطواعيةً ، وأقل حرصاً وتطرفاً . أو ، بالأحرى ، هو كذلك ، اذا رأينا هذه الرواية تتطور في هذا الاتجاه إجمالاً . والرواية هي ، كالمسرحية ، على صلة بوحدة وتضاد المتقابلات وتدفع بها أحياناً إلى ذروةٍ ما بطرقٍ مماثلة . الا انها تستطيع أيضاً أن تطرح هذه الوحدة والتضاد على نحو مختلف تماماً ، ومثال ذلك حين ينتج تفاعل المتقابلات تطوراً جديداً ، إتجاهاً جديداً ، غير متوقع في الظاهر . والسمة الأهم في الروايات العظيمة حقاً هي بالضبط تصوير هذه الاتجاهات . إنه ليس ظرفاً خاصاً من ظروف المجتمع ، أو ، في الأقل ، إنه ليس الا ظاهرياً فقط ظرفٌ مصوّر . والشيء الأهم هو تبيان كيف يصبح اتجاه ميلٍ اجتماعي ما منظوراً في حركات الحياة الفردية ، تلك الحركات الصغيرة التي لا يدركها الحس أو العقل .

إن حقيقة ملموسة ومهمة من حقائق الحياة يمكن أن تُرى هنا ويقوم عليها شكل الرواية . وقد صوّرت الدراما الاضطرابات الكبيرة ، والانهيارات التراجيدية في عالمٍ ما . ففي نهاية كل واحدةٍ من تراجيديات شكسبير العظيمة ينهار عالم كامل ، ونجد أنفسنا عند فجر عصرٍ جديدٍ كلياً . وروايات الأدب

العالمي العظيمة ، ولا سيما روايات القرن التاسع عشر ، لا تصوّر إنهيار مجتمع ما قدّر تصويرها عملية تحلله ، حيث تضم كل واحدة مرحلة في هذه العملية . وليس ضرورياً إطلاقاً حتى في أكثر الروايات دراميةً التلميح إلى الانهيار الاجتماعي بحد ذاته . ولتحقيق أهداف الرواية ، فكل ما يلزم هو البرهنة بصورة مقنعة وقوية على المجرى الذي لا سبيل إلى مقاومته في التطور الاجتماعي – التأريخي . والهدف الأساس للرواية هو طرح الطريق الذي يتحرك فيه المجتمع .

إن هذه الحركة ، بالنسبة لطبقات معينة وفي ظروف معينة ، يمكن أن تكون بالطبع حركة نحو الأعلى . ولكن ، حتى في حالة كهذه ، لن يبيّن الكاتب الملحمي الثابت إلاّ اتجاه هذه الحركة . ولا توجد أدنى حاجة به إلى تصوير الانتصار النهائي أو حتى انتصار حاسم. ولنتأمل في المثل الكلاسيكي لرواية « الام » لغوركي ، ولنقارن الحافز الذي لا سبيل إلى مقاومته في هذه الرائعة ، التي تصور الانتصار الأخير ضمنياً ، مع الحس الدرامي بهلاك العالم البرجوازي القديم في مسرحية غوركي العظيمة **يغور بوليخوف** .

أعتقد بأننا قلنا الآن ما فيه الكفاية للبرهنة على أنّ عدداً محدوداً من الشخوص والمصائر – أياً كان متعدداً بالمقارنة مع اقتصاد الدراما – يجب أن يتم اختيارهم وتجميعهم بشكل خاص جداً إذا ما أريد لهم أن يسبغوا تركيزاً واضحاً على أي إتجاه من هذا القبيل . وطبيعي أنّ هذه الاتجاهات حاضرة « بذاتها » في حياة الناس الفعليين . وتكييف الحياة الفني ، والشكل الفني لانعكاس الواقع ، هما في كلتا الحالتين مسألة تحويل هذا الـ « بذاته » إلى « من أجلنا » ، وان كان ذلك بوسائل مختلفة . وهذا موجود في مادة الرواية إلى حد كبير وإلى حد ضئيل كما هو في مادة الدراما . والرواية ، أيضاً ، يجب أن تترجم القوانين الأجتماعية – التأريخية مباشرةً إلى شخوص ومصائر تبدو فردية بشكل فريد . ووحدة المظهر والجوهر في الفن ، أي الظهور

الكامل للجوهر في مظهر صرف ، يتطلب رفضاً للعالم التجريبي المباشر والفج عندما يبدو المظهر والجوهر على درجةٍ مفرطة من التقارب بينهما ، كما في مادة الرواية ، أكثر مما يكونان متباعدين بشكل منظور تباعداً كبيراً . والمصاعب التي يترتب التغلب عليها في الرواية تختلف عن مصاعب الدراما ، إلا أنها ليست أقل كبراً منها .

إنّ الفرق في حقائق الحياة التي يعكسها كل من النوعين يبدو في غاية الوضوح في المعالجة المختلفة للحركة . وفي بحثه عن الملحمة والدراما ، الذي سبق أن اقتبسنا عنه ، عالج غوته أيضاً المبادىء الكامنة وراء هذه المسألة . فهو يحلل البواعث المختلفة التي تحكم الحركة ، حيث يجد بعضها مشتركاً بين الملحمة والدراما ، وأخرى تؤلف صفات مميزة لكل نوع من النوعين . وهذه البواعث هي ، وفقاً لغوته : « ا ــ **بواعث تقدمية** ، توسع الحركة ؛ كالتي تستخدمها الدراما بصورة رئيسة . ٢ ــ **بواعث متقهقرة** ، تبعد الحركة عن هدفها ؛ كالتي تستخدمها القصيدة الملحمية بصورة حصرية تقريباً » .

ولفهم قول غوته الأخير لا بدّ من الاشارة بصورة خاصة إلى أنه يميز بالضبط بين الدوافع المتقهقرة والدوافع **المعرقلة** . والعوامل المعرقلة هي في نظر غوته تلك « التي تعرقل السرعة أو تزيد المسافة ؛ كالتي يستخدمها كلا النوعين من الأدب لأقصى الفائدة » . ولربما اعتقد المرء أنه لا يوجد إلاّ فرق كميّ بين البواعث المعرقلة والمتقهقرة ؛ فاذا جرى تحويل الباعث المعرقل إلى باعث مهيمن ، أصبح ، تلقائياً ، متقهقراً . ومثل هذا الأعتراض ليس خاطئاً كلياً ، إلاّ أنّه يهمل ما هو جديد كيفاً في هذا التطور الذي هو كميّ ظاهرياً فقط . والمسألة بسيطة وواضحة نسبياً في الدراما : فالبطل يندفع بعنف نحو هدفه ، مكافحاً بقوةٍ جميع العقبات الموضوعة في طريقه ؛ والحركة هي اشتباك مستمر بين البواعث التقدمية والمعرقلة . إلاّ أن خطة الحركة في الملحمة الكبيرة هي النقيض تماماً : فالبواعث بالضبط هي التي تبعد البطل عن انتصار

هدفه ؛ وهذا يؤثر ليس في الظروف الظاهرية أو الخارجية فقط ؛ وتصبح هذه البواعث قوة دافعة في البطل نفسه . ولنتأمل الملاحم الهوميروسية العظيمة . فأية بواعث تحكم حركة **الالياذة** ؟ بصورةٍ رئيسة ، إنها غضب (آخيل) والأحداث التي تنجم عن ذلك ، والدوافع التي تدفع عندئذ بغير إستثناء الهدف ، الذي هو موضوع **الالياذة** ، أي الاستيلاء على طروادة ، إلى نقطة نائية أكثر فأكثر . وماذا يحكم حركة **الاوديسا** ؟ إنه غضب (بوسيدون) ، الذي يسعى إلى إحباط هدف القصيدة الملحمي ، أي وصول (أوديسيوس) أو عودته .

وطبيعي أن هذه الحركة المتقهقرة لا تنجح بغير صراع بأي حال من الأحوال . ولا يوجد البطل نفسه فقط ، بل أيضاً مجموعة من الممثلين الزملاء العاملين على تحقيق الهدف الملحمي ، وهم يناضلون بدأب ضد هذه الحركة على بعدٍ منها . ولولا هذا النضال ، لانتهت الملحمة بأكملها إلى مجرد وصف تفصيلي . ومع ذلك ، فأن هذا النوع من الحركة وهيمنته يرتبطان أوثق الارتباط بالهدف الفنيّ للملحمة الكبيرة ، أي بالطابع الخاص لحقائق الحياة التي تعبر عنها هذه الأشكال .

وواضح قبل كل شيء أن « اجمالي الأشياء » لا يمكن أن ينتشر إلا ضمن قصةٍ من هذا النوع . فالحركة الدرامية تتحرك بسرعة إلى أمام ، وتوقفاتها ، التي تسببها البواعث المعرقلة ، ليست إلا نقاط تركز خاصةٍ وبارزة على الطريق إلى الطرف الأقصى ، الصدام . ولكن ، لتصوير كاملّ بيئة حركةٍ ما ، بما فيها الطبيعة والمجتمع ، بوصفها مراحل على إمتداد هذا الطريق ، وبوصفها أحداثاً ووقائع مهمة ، ولاظهار كل هذا في الحركة ، يجب أن تستند الحركة إلى بواعث متقهقرة . وليس من باب الصدفة أن يكون لدينا منذ **الاوديسا** ما أصبح على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للملحمة التالية ، أي الرحلة او التجوال وعقباته . ومع ذلك ، واضحٌ أنّ مجرد وصفٍ

لرحلةٍ ما لن ينتج إطلاقاً قصيدة ملحمية ، بل مجرد وصف تفصيلي . وليس إلاّ بسبب أن « رحلة » أوديسيوس صراعٌ لا يتوقف مع قوة أعظم ، فأن كل خطوةٍ على إمتداد هذا الطريق تكتسب مغزى مثيراً : إذْ ليس ظرف مصوّر واحد هو مجرد ظرف ، بل حدث حقيقيٍ ، نتيجه حركة ما ، السبب الحافز إلى اشتباك آخر بين القوى المتنازعة .

هنا إذن شكل من الحركة التي هي وحدها ملائمة لحل المشكلة الاسلوبية الأساس في الملحمة ، أي أن تُترجم إلى نشاط انساني تلك السلسلة الكبيرة من الظروف الأنسانية ، المؤسسات الانسانية ، الاخلاق ، العادات ... الخ ، التي تؤلف ، مأخوذةً معاً ، « كلية أو اجمالي الأشياء » . والحركة الدرامية تشق طريقها بقوة عبر هذه « الظروف » . وهي تقتصر على توفير الفرص التي يكشف الأنسان مقابلها عن القوى الدافعة الاجتماعية – الاخلاقية داخله . وهكذا لا توجد صعوبة خلقٍ خاصة بالنسبة للدراما هنا . ولكن إذْ يترتب على الملحمة أن تحوّل عالم « الأشياء » و « الظروف » هذا إلى أقصى ما في هذه من امتلاء ، وتترجمها دائماً إلى أنشطة انسانية ، فهي تحتاج إلى قصةٍ تقود شخوصها عبر كامل هذا العالم في مجرى صراع لا ينتهي . ولا ينتصر فنياً تفصيل « الأشياء » الدقيق الميكانيكي إلا عن طريق ميادين المعارك التي لا نهاية لها ، ومبررات القتال ، ومكافآت القتال ... الخ . ويبدو عالم الانسان الموسّع في الحركة الحية ، غير المتوقفة . وحين أشرنا إلى أوديسيوس فقد ذكرنا تفوق خصمه . والعامل هو أيضاً ذو أهمية حاسمة بالنسبة لطريقة التصوير الخاصة بالملحمة . ولا بد للدراما والملحمة الكبيرة معاً ، لكي يعطيا صورة صادقة عن الحياة الانسانية ، من أن يعكسا جدلية الحرية والضرورة . وكلاهما ، إذن ، يجب أن يعرضا الأنسان وأفعاله مقيدين بظروف نشاطه ، بأساس أفعاله الاجتماعي – التأريخي . وفي ذات الوقت ، على أية حال ، يتوجب عليهما معاً ان يصوّرا دور المبادرة الأنسانية ، دور الفعل الانساني الفردي ضمن مجرى

الاحداث الاجتماعية .

في الصدام الدرامي ، تحتل المبادرة الفردية الصدارة . والظروف التي تدفع إلى هذه المبادرة ، نتيجة حاجة معقدة ، يشار اليها في خطوطها العامة فقط . وليس إلا في الصدام ونتيجته ، يبدو الفعل الانساني مقيداً ومحدوداً ، ومقرراً اجتماعياً وتأريخياً . إلا أن عنصر الضرورة ، في الملحمة الكبيرة ، يكون حاضراً ومهيمناً على كل شيء . وليس الدافع التقهقري الا تعبيراً عن تلك القوى الموضوعية العامة التي هي بالضرورة اقوى من ارادة وتصميم الفرد . وهكذا ، فبينما تقوم الدراما بتركيز الجدلية الصحيحة للحرية والضرورة في كارثة بطولية ، تعطي الملحمة صورة عن الصراعات المتنوعة لشخوصها مكشوفة ومعقدة على نحو واسع – كبيرة وصغيرة ، بعضها ناجح ، وبعضها ينتهي بالاندحار – ، واجمالي هذه الصراعات هو الذي يجري من خلاله التعبير عن ضرورة التطور الاجتماعي . وعليه ، يعكس كلا الشكلين العظيمين نفس جدلية الحياة . الا إنهما يؤكدان جوانب مختلفة من نفس العلاقة . وهذا الاختلاف هو مجرد تعبير عن تلك الحقائق المختلفة من الحياة التي يعبر عنها كلا الشكلين ، والتي سبق أن تحدثنا عنها بالتفصيل .

ان هذه العلاقات توضح بأن المبادرة الشخصية التي يقوم بها الشخوص أكثر اهمية بكثير في الدراما مما هي في الملحمة . وحتى في الدراما الكلاسيكية ، حيث تسود ضرورة ادق بكثير ، تنطبق هذه الحقيقة أيضاً . ولنأخذ مسرحية (سوفوكليس) ، **الملك اوديب** ، وهي مسرحية بقيت فترة طويلة نموذج « مسرحيات المصير » القدرية . فكيف هي مركبة فعلاً ؟ يقين أن أوديب « يدعى إلى الحساب » في النهاية بسبب ماضي حياته . ويقين أن موضوع المسرحية الرئيس الكشف عن أحداث وقعت منذ فترة بعيدة . إلا ان الطريق الذي يؤدي إلى هذا تقرره مبادرة أوديب نفسه القوية والتي لا تعرف الكلل . وصحيح أنه مضطهد من الماضي ، إلا انه هو نفسه وبمساعيه هو يطلق الصخرة

المتدحرجة التي تهشمه . وتحويل العديد من المسرحيات الحديثة إلى روايات يتكشف بشكل يثير الأنتباه جداً بالمقارنة مع هذا النموذج الكلاسيكي . وهذا ينطبق بصورة خاصة على مسرحيات شيللر في فترة فايمر . فمثلاً إن (ماريا ستيوارت) لديه تكاد تكون حصراً موضوع الصراع بين قوى تاريخية متعارضة ، مجسدة في شخصيات ثانوية . وموقعها في المسرحية يكشف فعلاً عن اتجاهات ملحمية قوية .

لقد رأينا في الملحمة الكلاسيكية ، أيضاً ، ان القوة الدافعة للحركة ليست البطل الملحمي ، بل قوى الضرورة المجسدة في الآلهة . وقد ظهرت عظمة البطل الملحمي فقط في مقاومته البطولية أو المستمرة والذكية لهذه القوى . ويصبح طابع الملحمة الكبير هذا أكثر بروزاً في الرواية . وتكتسب هيمنة الدافع التقهقري أهمية أكبر حتى من ذي قبل . والسبب هو انّ موضوع الملحمة صراع ذو طابع وطني ، وهكذا يكون له ، بالضرورة ، هدف واضح ومحدد . ويهيمن الدافع التقهقري على القصة بشكل سلسلة غير منقطعة من العقبات التي تقاوم تحقيق هذا الهدف .

إن العلاقة الجديدة بين الفرد والمجتمع ، بين الفرد والطبقة ، تخلق وضعاً جديداً للرواية الحديثة . وليس إلاّ بشكل شرطي جداً وفي حالات خاصة يكون للتصرف الفرديّ هدف مباشر واجتماعي . والحقيقة أنه بينما تتطور الرواية تنهض أعمال وأعمال ليس لها ولا يمكن ان يكون لها أي هدف ملموس إطلاقاً . وهذا ما يصح فعلاً عن « **دون كيشوت** » حيث يكون هدف البطل ليس أكثر من هدف عام لبعث الفروسية والسعي وراء المغامرات . الا ان هذا لا يمكن ان يُسمى هدفاً بنفس معنى نية أوديسيوس للعودة إلى وطنه . وهذا ما ينطبق أيضاً على روايات مهمة من أمثال« **توم جونز** » و « **فيلهيلم ميستير** » ... الخ . ففي الرواية الاخيرة ، يجري في الحقيقة ذكر خصوصية الرواية الجديدة بشكل واضح في الخاتمة : فالبطل يدرك انه حقق شيئاً مختلفاً جداً عما انطلق

في تحقيقه عند جولاته . وهذا يعبر بوضوح ، وبعبارات ذات محتوى اجتماعي ، عن الوظيفة الموسّعة للحافز التقهقري . وحيث تبرهن قوة الظروف الاجتماعية على انها اقوى من نية البطل وتخرج منتصرة من الصراع ، فأن ما هو ضروري اجتماعي يؤكد نفسه : فالشخوص يتصرفون وفقاً لميولهم الفردية وانفعالاتهم ، الاّ ان نتيجة تصرفاتهم شيء مختلف تماماً عما كانوا ينوون .

وطبيعي ، هنا أيضاً ، انه لا يوجد أي جدارٍ صيني بين الملحمة والرواية . فمن جهة ، توجد رواياتٌ عصرية مهمة تحتوي هدفاً محدداً جداً ؛ بالرغم من أن الضرورة الاجتماعية تنتصر حتى عندما يكون هذا الهدف قد تحقق . وهكذا تنطبق مرة أخرى حكمة الكلمات الأخيرة لـ « **ڤيلهيلم ميستير** » ، بينما كان ممكناً انجاز الهدف الوطني للملحمة القديم انجازاً كاملاً ، بالرغم من أنّ عقبات كبيرة كان يجب التغلب عليها . ولنتأمل ، مثلاً ، رواية « **البعث** » لتولستوي ، حيث يرغب (نيخليدوف) ان يحرر (ماسلوفا) . انه ينجح ، إلاّ أن الهدف المنجز يبدو داخلياً وخارجياً مختلفاً تماماً عن الهدف المتصوَّر .

إن هذه التحولات التدريجية أهم في الرواية التاريخية . ولما كان الواقع الاجتماعي الذي تصوره أقرب إلى عالم الملحمة منه إلى عالم الرواية العصرية ، فمن الواضح أن بعض حوافزها قد يحمل صلة قوية بالملحمة القديمة . وقد سبق أن أبدينا ملاحظات على الصفات الملحمية عند سكوت وكوبر وغوغول . ولكن هنا ، أيضاً ، يوجد فرق مهم . وذلك ان الرواية التاريخية الحديثة ترى هذه الفترة تعود إلى ماضٍ بعيد ، وانها نظام انساني تلاشى ، كما تراها من حيث الضرورة التراجيدية لانهيارها . ولهذا السبب فان الضرورة هي أقل صراحة ومباشرةً إلى حدٍ كبير ، وشيء أكثر تعقيداً مما في الملاحم القديمة . وهنا يتفاعل النظام القديم مع التكوينات الاجتماعية الأخرى الأكثر تقدماً . والأهداف الملحمية العامة قد تبقى ، إلا أنها سبق أن اتخذت طابعاً محلياً أو خاصاً ضمن اجمالي صورة المجتمع ؛ وهكذا فقد خسرت طابعها الملحمي الصرف .

والحالة المهمة الثانية لوجود علاقة بين الملحمة والرواية تتصل بفن الإشتراكية . ففي داخل المجتمع الرأسمالي ، بلد صراع البروليتاريا الطبقي أهداف توحد على نحو مباشر الفرد والإجتماعي . وطبيعي أنّ هذه الاهداف لا يمكن ان تنجز أبداً انجازاً كاملاً في المجتمع الرأسمالي ، الا ان الادب الملحمي يستطيع أن يبين تحركها المستقيم والواضح نحو الانجاز المستقبلي أو اللاحق . ولما كان أي تحليل للمشاكل المتعلقة بالشكل ينطوي عليه هذا يكمن خارج هذه الدراسة ، فلنشر فقط إلى رواية غوركي ، « **الأم** » .

في كلا الشكلين العظيمين ، إذن ، يجب أن تنتصر الضرورة الإجتماعية ــ التاريخية على ارادة وعواطف الافراد . الا ان طبيعة هذا الصراع وطبيعة الانتصار تختلفان كلياً في الدراما والرواية ، لسبب رئيس هو أن كلاً من الدراما والرواية يعكس جانباً منفصلاً من عملية الحياة . وقد رأينا كيف ان الضرورة تكشف عن نفسها في الرواية بأسلوب موسّع ومعقد ، مؤكدة ذاتها تدريجيا عبر سلسلة من الحوادث . وفي الدراما ، تكون نفس الضرورة مصورة بشكل النتيجة الحتمية لتصادم اجتماعي كبير . ولهذا السبب يكون للبطل هدف محدد في الدراما أيضاً ، أو بالأقل أن الأمر كذلك في الاتجاه . فالبطل التراجيدي ينطلق عاصفاً بتصميم قدري نحو هدفه ، وسيكشف انجاز أو فشل أو إنهيار هدفه ... الخ ، عن الطابع الضروري للصدام الدرامي .

إن هذا التحليل للفرق بين الرواية والدراما يرجعنا مرة أخرى إلى تعريفنا السابق . فابطال الدراما « افراد تأريخيون ــ عالميون » (وبالمعنى الصحيح ، طبعاً ، الذي ينطبق به هذا المفهوم على الدراما ، كما اقترحه هيبيل) . ومن جهة أخرى تنتمي الشخصية المركزية في الرواية ، بضرورة مماثلة ، إلى « الأفراد المحافظين » وهذا ، أيضاً ، بالمعنى الواسع ، الجدلي ، الذي استخدمنا به التعبير ؛ أي أن التصوير الذاتي للمجتمع ، واتجاهاته في التطور التدريجي نحو الأعلى والأسفل ، تنتمي أيضاً إلى مفهوم « المحافظة » . ولا يستطيع « الفرد التاريخي ــ العالمي » ان

يبرز إلا كشخص ثانوي في الرواية بسبب تعقد وتشابك كامل العملية الاجتماعيه التأريخية . والبطل الملائم هنا هو الحياة نفسها . وللدوافع التقهقرية ، التي تعبر عن اتجاهات ضرورية في التطور ، قوى التاريخ الدافعة العامة بوصفها نواتها الخفية أو الكامنة . والعظمة التاريخية لهؤلاء الشخوص معبر عنها في تفاعلهم ، علاقتهم متعددة الوجوه بالمصائر الخاصة المتنوعة للحياة الإجتماعية ، التي تتكشف في إجماليتها اتجاهات المصير الشعبي . وفي الدراما ، تُطْرح هذه القوى التأريخية بشكل مباشر عبر الاشخاص الرئيسين . ولما كان بطل الدراما يوحّـــد في شخصيته العوامل الإجتماعية – الاخلاقية الاساسية المحددة للقوى التي تنتج الصدام فهو بالضرورة – بالمعنى الواسع المستخدم اعلاه – « شخص تاريخي – عالمي » . والدراما ترسم الانفجارات والهيجانات التاريخية الكبيرة في العملية التأريخية . وبطلها يمثل القمة المشرقة لهذه الأزمات الكبيرة . أما الرواية فهي ترسم ، أكثر ، ما يحدث قبل وبعد هذه الأزمات ، مبينةً التفاعل الواسع بين الأساس الشعبي والذروة المنظورة .

إنّ هذا التأكيد لعوامل مختلفة من الحياة الاجتماعية ، وان كانت نافذة على قدم المساواة ، ينطوي على نتائج بعيدة الأثر بالنسبة لعلاقة كلا النوعين بالواقع التاريخي . فالدراما تركز تصويرها لقوانين التطور الاساسية حول الصدام التاريخي الكبير . وتصوير الاوقات ، والعوامل التاريخية الخاصة هو في الدراما مجرد وسيلة لاعطاء الصدام نفسه تعبيراً واضحاً وملموساً . وهكذا يتركز طابع الدراما التاريخي حول الطابع التاريخي للصدام نفسه في شكله الصرف . وكل ما لن يمتصه الصدام بشكل مباشر وتام سوف يُفسد أو حتى يحطم تدفق الدراما .

إن هذا ، بطبيعة الحال ، لا يعني بأن للصدام طابعاً « ما فوق تأريخي » أو « انسانياً – عالمياً » تجريدياً ، كما ادعت ذلك إلى حدٍ ما الحركة التنويرية أو كما يعلن العديد من منظري الدراما العصريين الرجعيين . ولا يزال هيبيل يرى بوضوح بأنه حتى الشكل الصرف للصدام ، إذا ما فهم فهماً صحيحاً ، هو في أعمق

جوهره تأريخي . وهو يقول :

إن السؤال هو ما هي علاقة الدراما بالتاريخ ، وإلى أي حد يجب أن تكون تاريخية ؟ اعتقد ، **بقدر ما هي فعلاً كذلك بنفسها** (تأكيدي : ج . ل) ، وبقدر ما يمكن اعتبار الفن الشكل الأعلى للكتابة التاريخية ، لأنه عاجز تماماً عن تمثيل عمليات الحياة بالغة المجد والأهمية دون ان يكشف في الوقت نفسه الأزمات التاريخية الحاسمة التي تثيرها وتكيّفها ، ودون أن يخفف أو يوطد تدريجاً اشكال العالم الدينية والسياسية بوصفها المعالم والحاملات الرئيسة لكل الحضارة ، وبكلمة : جوّ العصور .

إن هذه الملاحظات ، وان كانت تبالغ في بعض اتجاهات هيغل المثالية ، تصيب صميم الطابع التاريخي للدراما بالطريق الصحيح . وهيبيل كذلك هو على الطريق الصحيح حين يستبعد في ملاحظات تالية ان تكون قيوداً على الدراما ما يسمى بتفاصيل الفترة التي تصف الحقائق التاريخية الفردية ... الخ . وفي الدراما ، يعني الصدق التاريخي حقيقة الصدام التاريخية الداخلية .

أما بالنسبة للرواية ، من جهة أخرى ، فليس الصدام سوى جزء من اجمالي العالم الذي تقع على عاتقها مهمة تصويره . وهدف الرواية هو تمثيل واقع اجتماعي معين في وقت معين ، مع كل ألوان ذلك الوقت وجوّه الخاص . وكل شيء عدا هذا ،أي كل من الصدامات و « الأفراد التاريخيون — العالميون » الذين يبرزون فيها ، ليس الا وسيلة لهذا الغرض . ولما كانت الرواية تصور « كلية الاشياء » ، فان عليها ان تتغلغل إلى التفاصيل الدقيقة للحياة اليومية ، إلى الوقت الملموس للحدث ، وعليها أن تبرز ما هو خاص بهذا الوقت عبر التفاعل المعقد بين جميع هذه التفاصيل . وعليه فأن التأريخية العامة للصدام المركزي ، التي تؤلف طابع الدراما التاريخي ، لا تكفي للرواية . انها يجب ان تكون موثوقة تاريخياً تماماً .

ولنلخص بايجاز هذه الاستنتاجات : ان الرواية أكثر تاريخية من الدراما . وهذا يعني ان الطرح التاريخي لجميع مظاهر الحياة يجب ان يتغلغل في الرواية إلى

درجة اعمق بكثير مما في الدراما . والرواية تجابه التاريخية العامة لجوهر صدام ما مع التاريخية الملموسة لجميع التفاصيل .

وينتج عن هذا أن احتمال « المفارقة التاريخية الضرورية » هو أكبر في الدراما بكثير منه في الرواية . وفي طرح اللحظات المثالية لصدام موثوق تاريخياً ، فقد يكفي إذا تم ادراك الجوهر التاريخي للصدام بأسلوب عميق وتاريخي حقاً . وبذلك فأن الخطاب المبرّز ثقافياً أو فكرياً الضروري للدراما يمكن ان يتجاوز أيضاً الأفق الفعلي للزمن ، في الوقت الذي لا يزال يحافظ فيه على الصدق اللازم للتاريخ – أي ، إذا لم يلحق ضرراً بالمحتوى التأريخي الأساسي للصدام ، بل على العكس إذا وسّعه .

ان حدود « المفارقة التاريخية الضرورية » في الرواية هي ، من جهة أخرى ، أضيق كثيراً . وقد سبق أن اشرنا إلى ان الرواية لا تستطيع الاستغناء عن هذه المفارقة . ولكن لما كانت الضرورة التاريخية في الرواية ليست مجرد عامة ومثالية بل عملية معقدة جداً وذكية ، فلابدّ لهذه العملية بحد ذاتها أن تأخذ مكاناً مركزياً . ونتيجة لذلك فأن مجال « المفارقة التأريخية الضرورية » أكثر تقييداً بكثير مما في الدراما . وطبيعي أن تصوير الحياة الشعبية الواسع مع كل مظاهرها الخارجية يلعب أيضاً دوراً كبيراً . الاّ أنّ تطور الرواية الحديثة يبين أيّ دور غير حاسم تلعبه موثوقية التفصيل . إن التفصيل قد يكون على اقصى درجات الوعي والدقة الأثرية – والرواية اجمالاً يمكن ان تكون مع ذلك مفارقة لاتأريخية صارخة من البداية حتّى النهاية . وهذا لا يعني ان موثوقية التفصيل لا تلعب أي دور . بالعكس ، انها مهمة جداً . الا انها تكتسب اهميتها بوصفها الوسيط الحسيّ لهذه الصفة أو النوعية الخاصة ، هذه العملية الخاصة التي تؤكد بها الضرورة التاريخية نفسها في وقت معين ، وفي مكان معين وضمن علاقات طبقية معينة ... الخ .

يبدو أنّ هذا وَضَعنا أمام استنتاج موهم للتناقض . فقد قلنا إن احتمال « المفارقة التاريخية الضرورية » أعظم بكثير في الدراما ، ولكننا في نفس الوقت

بيّنا أن الدراما تستخدم الأبطال التاريخيين الموثوقين مرات أكثر من الرواية . ومن المؤكد أن ملاحظاتنا السابقة تبين بوضوح كاف لماذا يجب أن تكون الرواية أمينة للتاريخ بالرغم من بطلها المبتدَع وحبكتها المتخيلة . ومن جهة أخرى ، فأن مسألة أمانة الكاتب المسرحي للتاريخ ، سواء أكان ملتزماً أم غير ملتزم بالقسمات التاريخية الفعلية لابطاله ، قد هيمنت على جميع المناقشات النظرية حول التاريخ بوصفه موضوعاً من مواضيع الأدب . وفي الوقت الذي سنعالج فيه هذه المسألة تفصيلاً في القسم القادم ، فلن ندخل في جدلية المشكلة هنا .

وفي نفس الوقت ، دعنا نذكر عاملاً مهماً واحداً سيلقي ضوءاً على الجانب الشكلي لهذه المسألة . فقد كان الفرق الرئيس الذي رسمناه بين الدراما والملحمة الكبيرة هو أن الدراما بطبيعتها شيء يقع في الحاضر ، بينما تطرح الملحمة نفسها ، بطبيعتها أيضاً ، بوصفها شيئاً ماضياً فعلاً ، حدثاً إنتهى تماماً .

إن هذا يؤثر في الموضوعات التاريخية بالشكل التالي : في أية رواية من الروايات ، لا يلزم أن توجد علاقة موحية بالتناقض بين الطابع التاريخي لحدث ما وأسلوب طرحه . وبالرغم من أنّ كل شيء نعيشه في رواية تاريخية ما يجب أن يعنينا بشكل مباشر ، إذا ما أريد أن يكون له تأثير فنّي ، إلا أننا نعيشه بأجمعه بوصفه **ما قبل تاريخنا** ؛ بينما في الدراما التاريخية فأنّ ما « يعنينا » يثير شيئاً يوحي بالتناقض حوله . ويترتب علينا أن نعيش حدثاً وقع منذ فترة طويلة كما لو يقع فعلاً في الوقت الحاضر وله علاقة مباشرة بنا . وإذا استطاع مجرد الاهتمام الأثري ومجرد حبّ الاستطلاع أن يهدم تأثير رواية تاريخية ، فأن تجربة أو معايشة ما قبل التاريخ فقط لن تثير أثر الدراما الفوري والكاسح . وهكذا ، ففيما يجب أن يبقى جوهر صدام ما موثوقاً تاريخياً ، يجب على الدراما التاريخية أن تبرز تلك السمات في الناس وفي مصائرهم التي ستجعل من متفرج ما ، مفصول عن هذه الأحداث بقرون ، يشعر نفسه بأنه شريك مباشرلهم . إن

عبارة الدراما (إنه يعنيك) لها معنى مختلف نوعياً عن معنى الرواية . وهكذا تستجمع الدراما تلك السمات الموجودة في جميع الناس التي أصبحت نسبياً في مجرى التاريخ الأكثر استمراراً وعمومية وتنظيماً . والدراما ، كما قال مرة أوتو لودفيغ ، لها طابع « انثروبولوجي » من حيث جوهرها .

٥ ـ مخطط لتطور التاريخية في المسرحية والفن المسرحي .

نستطيع الآن أن نرى بوضوح وأن نقدم جواباً على السؤال التاريخي المطروح في بداية هذا الفصل : كيف كان ممكناً أن توجد مسرحيات تاريخية عظيمة عندما كان الوعي التاريخي لم يتطور إلا قليلاً أو لم يكن موجوداً تقريباً إطلاقاً ، وعندما لم تكن الرواية التاريخية أكثر من كاريكاتير لكل من الرواية والتأريخ ؟ إننا نشير هنا بصورة رئيسة إلى شكسبير وعدد من معاصريه ، بطبيعة الحال . ولكننا لا نشير إليهم فقط ، لأن بعض تراجيديات (كورناي) أو (راسين) أو (كالديرون) أو (لوبي دي فيغا) هي بغير شك تراجيديات تاريخية لها مضمون وأثر هائلان . واليوم . فمن الحقائق المعروفة مسبقاً أن هذه الموجة من الدراما العظيمة ، ومعها الدراما **التاريخية** ، نشأت عن أزمات وتفتت النظام الاقطاعي . ومن المعروف أيضاً ـ والمؤكد فوراً لكل من يقرأ مسرحيات شكسبير التاريخية بانتباه ـ أن أبرز كتّاب الفترة كانت لهم نظرات نافذة عميقة في صدامات هذا العصر الانتقالي كبير المهمة . وعند شكسبير ، بصورة خاصة ، تظهر بأقصى الوضوح مجموعة كاملة من تناقضات النظام الاقطاعي الداخلية ، وهي تشير على نحوٍ حتمي إلى انحلاله .

وعلى أية حال ، فما أثار اهتمام هؤلاء الكتّاب ـ وشكسبير قبل غيره ـ لم يكن السببية التاريخية المعقدة والفعلية ، المسؤولة عن إنهيار النظام الاقطاعي ، بقدر ما كان للصدامات الإنسانية التي نبعت بالضرورة وبشكل طبق الأصل من تناقضات هذا الإنهيار ، بوصفها الأنماط التاريخية الفعالة والمهمة بين نمط

الإقطاعيـة البشري القديم الآخذ بالانهيار ونمط البطل الجديد ، النبيل أو الحاكم الانساني . ومجموعة المسرحيات التاريخية عند شكسبير ، بصورة خاصة ، مملوءة بصدامات من هذا النوع . وهو ، في وضوح وادراك رائعين ، ينظر إلى الخليط المشوش من التناقض الذي كان قد ملأ الطريق غير المتكافىء والمميت للأزمات الاقطاعيـة عبر القرون . وشكسبير لا يبسّط هذه العملية بحيث ينزلها إلى تعارض ميكانيكي بين « القديم » و « الحديث » . إنّه يرى الطابع الإنساني المنتصر للعالم الجديد الطالع ، إلا أنّه يراه أيضاً وهو يسبب إنهيار مجتمع أبوي أفضل إنسانياً وأخلاقياً في عدة جوانب ، ومرتبط على نحوٍ أوثق بمصالح الناس . وشكسبير يرى انتصار الإنسانية ، ولكنه يتنبأ أيضاً بحكم النقود في هذا العالم الجديد الزاحف ، باضطهاد الجماهير واستغلالها ، بعالمٍ من الأنانية المتفشية والجشع الذي لا يرحم . وبصورة خاصة ، فأن الانماط التي تمثل انحطاط الرأسماليـة الاجتماعي ـــ الأخلاقي والإنساني ـــ الاخلاقي مصوّرة في مسرحياته التاريخيـة بقوة وواقعية لا تضاهيان ، ومعارضة بشدة لطبقة النبلاء القديمة ، التي لا تزال في داخلها غير مثيرة للمشاكل وغير فاسدة . (إن شكسبير يشعر بتعاطف شخصي حريص مع هذا النمط الاخير ، وأحياناً يجعله مثالياً ، إلاّ أنه بوصفه شاعراً عظيماً وواضح الرؤية ، يعتبر هلاكه أمراً حتمياً) . ورؤيته الواضحة للسمات الاجتماعيـة ـــ الاخلاقيـة التي تظهر من هذه الازمة التاريخيـة العنيفة تسمح لشكسبير بخلق مسرحيات تأريخيـة ذات موثوقيـة وأمانة تاريخيـة عظيمة ، بالرغم من أنه لم يكن قد عاش بعد التأريخ بوصفه تاريخاً بمعنى القرن التاسع عشر ، بمعنى المفهوم الذي حللناه في عمل سكوت .

إن هذا ، بطبيعة الحال ، لا علاقة له بالمفارقات الصغيرة التي لا تحصى والمتعلقة بالحقائق عند شكسبير . فالموثوقيـة التاريخيـة ، بمعنى الأزياء والأشياء ... الخ ، يعاملها شكسبير دائماً بتصرف رائع لكاتب درامي عظيم ، يعلم غريزياً كم هي غير مهمة هذه السمات الصغيرة طالما كان الصدام الكبير

صحيحاً . وعليه ، يذكر شكسبير كل صراع ، حتى صراعات التاريخ لانجليزي التي يعرفها كل المعرفة ، حيث التضاذات الإنسانية – النموذجية ، هذه تأريخية فقط بقدر ما يستوعب شكسبير إستيعاباً كاملاً ومباشراً في كل نمط فرد السمات الأكثر خصوصية ومركزية لأزمة إجتماعية ما . وإن شخيصات من أمثال ريتشارد الثاني أو ريتشارد الثالث ، وتضاربات في الطابع الأخلاق كالتي بين هنري الخامس وبيرسي هوتسبر ، لها دائماً هذا الأساس لاجتماعي – التاريخي الملحوظ بشكل رائع . إلا أن أثرها الدرامي هو في جوهره جتماعي – أخلاقي ، « أنثروبولوجي » . وفي جميع هذه الأمثلة ، يصور شكسبير السمات الأكثر عمومية ونظامية في هذه الصدامات والتناقضات .

وبهذه الطريقة ، يركز شكسبير العلاقات الانسانية الحاسمة حول هذه صدامات التاريخية بقوة لا تُضارَع لا قبله ولا بعده . وبإهمال الكاتب سرحي العظيم لما يسمى بالاحتمال (الذي حاربه بوشكين دائماً بحماس في كتاباته النظرية) ، يسمح شكسبير للنقطة الانسانية بالظهور من صراعات عصره التاريخية ، إلا أنه يركزها ويعممها أيضاً إلى درجة غالباً ما تكتسب بها الجوانب المتعارضة وضوحاً وحدةً قديمين . ويوجد احساس بكورس كلاسيكي عندما يأتي شكسبير في مسرحيته « هنري السادس » إلى ميدان المعركة بن كان قد قتل أباه وبأب قتل إبنه ، ويقول الابن :

من لندن جئت بالحاح من الملك ،
وإذ كان أبي من رجال ايرل وريك ،
فقد انضم إلى يورك ، وهو مكره من سيده ،
وأنا ، الذي نال على يديه حياته
قد سلبته بيديَّ حياته .

في المشهد بعد ذلك :

الإبن : هل حزن ابن على موت أبٍ مثل هذا الحزن ؟

الأب : هل ندب أب ابنـه مثل هذا النـدب ؟

الملك هنري : إن حزنكما كبير ، وحزني عشرة أضعـافه .
وهل حزن ملك لمصائب رعاياه مثل هذا الحزن ؟

وبالامكان الاشارة إلى جميع اللحظات العظيمة في هذه المسرحيات . فشكسبير يتطلع دائماً إلى تلك المجابهات المهمة الانسانية في التاريخ ويجدها في الصراع التاريخي الفعلي لحرب الوردات . وهو أمين وموثوق تاريخياً لأن السمات الإنسانيّة تمتص العناصر الأكثر أهمية في هذه الأزمة التاريخية الكبيرة . ولنذكر مثلاً واحداً فقط هو تودّد (ريتشارد الثالث) إلى (آن) . فالمحتوى المباشر في هذا المشهد هو محتوى إنساني ـ أخلاقي ، ليس أكثر من قياس إرادتين إنسانيتين . إلاّ أنّ طابع هذا المشهد بالذات يحمل شهادة تاريخيّة هائلة على الطاقة الضخمة والسخرية اللاخلاقية لدى أهم شخصية أنتجها انحلال هذه الفترة ، أي القائد التراجيدي الأخير لحرب النبلاء الأهلية .

ولم يكن من باب الصدف أن تخلى شكسبير ، في ذروة طاقاته ، عن المواضيع التاريخية بالمعنى الضيق . ومع ذلك ، بقي أميناً للتاريخ بالمعنى الذي عاشه ، وأنتج لوحات رائعة عن هذا الانتقال التاريخي أروع ممّا في رواياته التاريخية . وذلك انه في تراجيديات نضجه العظيمة ، **(هاملت ، مكبيث ، لير** ... الخ) ، استخدم المادة الحكائية الأسطورية المتوافرة في سجلات الأحداث التاريخية لكي يركز مشاكل اجتماعية ـ أخلاقية معينة في هذا الانتقال بقوةٍ أعظم ممّا كان ممكناً حين كان مربوطاً بأحداث التأريخ الانجليزي . وهذه التراجيديات العظيمة تعبر عن نَفَس الروح التأريخيّ الذي تعبر عنه المسرحيات التاريخيّة بالمعنى الضيق ، باستثناء أنها لا تحتفظ بأحداث خارجية ، أي (من وجهة نظر درامية) بتقلبات عارضة في الصراعات الاجتماعية للتاريخ الواقعي ، أكثر مما هو لا غنى عنه لتبلور المشّكلة الانسانية المركزية . ولهذا السبب ، فأن شخصيات شكسبير التراجيدية العظيمة في نضجه هي أضخم

الأنماط التاريخية لأزمة الانتقال هذه . وبالضبط لأن شكسبير كان قادراً على الانطلاق هنا بتركيزٍ دراميٍ أكبر ونوع من خلق الشخوص أكثر « انثروبولوجيـة » مما في « التواريخ » ، فأنّ هذه التراجيديات العظيمـة هي تأريخيـاً أعمق وأصدق بالمعنى الشكسبيري ممّا لدى الأخيرة .

ومن الخطأ تماماً إعتبار تكييف شكسبير المادة الأسطورية كنوع من « التحديث » بالمعنى الحديث . ويوجد نقاد لهم شأنهم يرون أن المسرحيات الرومانيـة ، المكتوبة زمن كتابة التراجيديات العظيمـة ، تصور فعلاً أحداثاً انجليزية وشخصيات انجليزية وتكتفي باستخدام العالم القديم كملبس . (ونجد أحياناً تصريحاتٍ مماثلةً حتى لدى غوته) . ولكن في الحكم على هذه المسرحيات نرى أن ما يهم هو بالضبط الطبيعة التعميميّة لخلق شكسبير للشخوص ، والسعة والعمق الخارقان لنفاذ بصيرته في التيارات المختلفة التي تؤلف أزمة فترته . والعالم الكلاسيكي هو قوة اجتماعيـة ــ أخلاقية حيّة في هذه الفترة ، ولا يُشعر به كماضٍ بعيد على المرء أن يعود إليه . وهكذا ، حين يصور شكسبير (بروتس) ، مثلاً ، فهو يستطيع أن يرى السمات الرواقيـة للمذهب أو الاتجاه الجمهوري الأرستوقراطي في أدلةٍ حيّة في زمنه بالذات . (ولنتأمل ، مثلاً ، في صديق شباب مونتيغني ، إتيني دي لابواتيه) . ولما كان شكسبير على إطلاعٍ على هذا النمط وأعمق سماته المميزة الاجتماعيـة ــ الانسانية ، فقد كان قادراً على أن يكيّف من تأريخ (بلوتارخ) تلك السمات التي كانت مشتركة بين الفترتين ، تأريخياً و « أنثروبولوجياً » . وهكذا فهو لا يكتفي بغرز روح فترته في العالم القديم ، بل يدفع إلى الحياة تلك الأحداث التراجيدية الموغلة في القدم التي كانت تستند إلى تجارب تأريخيـة ــ أخلاقيـة مشابهة داخلياً لتجارب عصره بالذات ؛ وبذلك يكشف شكل الدراما مُعَمّم السمات التي يتشارك فيها العصران موضوعياً .

ولهذا السبب ، تنتمي المسرحيات الرومانية أسلوباً إلى تراجيديات نضج

شكسبير العظيمة . ففيها هو يركز أكثر إتجاهات الازمة عمومية في عصره حول تصادم هام معين له عمق وشمولية نموذجيان . وفيها ، تبلغ الدراما التأريخية الفعلية الأولى ذروتها — وهذه الدراما التأريخية مدينة بوجودها إلى أزمة الانتقال الأولى للمجتمع الجديد الناشيء .

والموجة الثانية من الدراما التأريخية ، كما سبق أن بيّنا ، تبدأ مع الحركة التنويرية الألمانية . وقد ذكرنا الأسباب الاجتماعية — التاريخية لهذا التعزيز للشعور التاريخي في ألمانيا . ويبدأ التطور مع مسرحية غوته **« غوتز فون بيرليشينغن »** ، التي هي ظاهرياً استمرار لـ « تواريخ » شكسبير . وظاهرياً ، لأن غوته تعوزه حركة شكسبير الدرامية الكبيرة . ومن جهة أخرى ، يجنح غوته نحو الصدق في التفصيل بصورة غريبة على شكسبير تماماً . وقد أدخل على الدراما عنصراً ملحمياً قوياً ، « إجمالياً للأشياء » تاريخياً . إلا أن توسيعاً آخر لهذا الاتجاه أصبح مستحيلاً بفقر الموضوعات التاريخية الألمانية ، كما اعتبر غوته نفسه في وقت لاحق . ويقود الاستمرار المباشر لهذا الشكل من الدراما إلى التصنّع المسرحي الفارغ في المسرحيات التي تدور حول الفروسية . ومسرحية **غوتز فون بيرليشينغن** هي ، بمعنى تاريخي واسع ، بشير بروايات سكوت أكثر منها مَعْلَماً في تطور الدراما التاريخية .

ومع ذلك ، فان ازدهاراً جديداً لدراما تأريخية يحدث لدى كل من غوته نفسه وشيللر . وأساسه هو عصر الأزمة الممهدة للثورة الفرنسية والثورة نفسها . ونتيجة للجدليّة الداخلية لهذه الأزمة ، فأن هذه الدراما هي تأريخية أكثر بروزاً ووعياً ممّا في مسرحيات شكسبير . وعوامل الواقع التأريخيّ لفترة ما التي تكشفها هي ليست مجرد تلك العوامل المربوطة ربطاً لا ينفصم بالسمات الإنسانية— الاخلاقية للشخوص والممتصة كلياً من جانبها ، بل هي أيضاً نفس السمات الاجتماعية — التاريخية الملموسة لفترة خاصة من التطوّر . وتمثيل الأزمات المؤدية إلى الثورة الهولندية في **« ايغمونت »** وحرب الثلاثين عاماً في **« والينشتاين »**

يكشف عن مميزات من هذا النوع **تاريخية معينة** إلى درجة أكبر بكثير من مسرحيات شكسبير التأريخية . والآن فليست المسألة هي تكديس السمات التأريخية المهمة لعصر ما بطريقة ملحمية ، كما كان الأمر في « **غوتز** » ، بل نقل الخصوصيّة التأريخيّة لوضع تأريخي معين إلى الشخوص أنفسهم ، إلى أسلوبهم الخاص في السلوك وتقلبات تحركاتهم الخاصة ، بأعمق ما يمكن .

إن هذه الصور التأريخية عميقة وملموسة على نحو خاص في « **ايغمونت** » . والخروج على اتجاه « **غوتز** » الملحمي مرتبط بمحاولة تقريب الدراما التأريخية الجديدة إلى نمط الدراما التي خلقها شكسبير في نضجه . وغوته وشيللر يحلّقان إلى ذرى التعميم الإنساني التي تُمثل فيها صدامات شكسبير في هذه المسرحيات الأخيرة . ومع ذلك فهما يرغبان أن يصوروا أزمة من أزمات التطوّر ملموسة جداً وحقيقية تأريخياً . وهكذا تنصرف النية إلى أن يكون أسلوب « **مكبيث** » ، « **لير** » ... الخ ، أسلوب الدراما التاريخية المهيمن . (ونحن نستطيع أن نهمل تجارب كلاسيكية معينة في هذا الملخص القصير) .

إنّ هذه الاتجاهات تعزز ولا شك تأريخيّة الدراما . إلا أنها ، بلا شك أيضاً ، تأريخيّة أكثر إنقساماً واثارةً للجدل من تاريخية شكسبير . والسبب هو أن غوته وشيللر معاً عالجا مادتهما التأريخية بأسلوب قائم على التناقض الذاتي ، ذلك الأسلوب الذي يؤدي في مثال شيللر بصورة خاصة إلى خلافات خطيرة في الأسلوب . ففي المقام الأول ، ورث كلاهما إتجاه التنويرية إلى تصوير « الإنسان عموماً » في أعمالهما . ويكمن في هذا الاتجاه العديد من أهداف التنويرية الجدلية والثورية ؛ و « الانسانيّ عموماً » يعارض عن وعي تخصيصية أو اصطفائية المجتمع الطبقي . وكيفما تغيرت وجهة نظر غوته وشيللر ، فلن يقضى على هذا الاتجاه : فعندهما ، جوهر الإنسان الإنسانيّ هو شيء لا يمكن سبر غوره بشكل تام وتفسيره بمظهره الاجتماعي — التاريخي. وثانياً ، ونتيجة لذات تطوّر ايديولوجية الحركة التنويرية ، فان التأريخية عندهما

تعززت بشكلٍ هائلٍ في نهاية القرن الثامن عشر . وليس ضرورياً حتى ذكر دراسات شيللر التأريخية الخاصة ، لأنه حتى قبلها كان يَجْنَحُ إلى جعل موضوعاته ملموسة تأريخياً . وفي حالة غوته ، يتطابق هذا مع أهدافه الواقعية العامة .

إنّ محاولة تطبيق أسلوب شكسبير الناضج على الدراما التاريخية المُتَصوَّرة على هذا النحو هي في جوهرها سعيٌ وراء توازن فنيّ بين هذه الاتجاهات المتناقضة . وقد سبق أن ذكرنا في سياقٍ آخر حل غوته لهذه المشكلة وموقعها التأريخي في تطور الأدب بصورةٍ عامة . وشيللر لا ينجح في إنجاز صورةٍ موحدة . وبالرغم من أنّه يدرس بتفصيل كبيرِ الطابعَ التاريخيّ للعصور التي يتعامل معها ، معيداً تصويرها في غالب الأحيان بصورٍ أخاذة وموثوقة تأريخياً ، ولا سيما في فترته الأخيرة ، إلاّ أنّ العديد من شخوصه ، حين يصبحون « إنسانيين عموماً » ، يتخلون عن الواقع التاريخي ويصبحون « ناطقين » باسم الشاعر ، كما سماهم ماركس ، أي دفقاتٍ لانسانيته المثالية .

إنّ مرحلةً من مراحل التاريخيّة في الدراما ، جديدة وأعلى ، حققتها رواية سكوت التاريخية . ومن المسلّم به أن لهذه المرحلة ابتداءاً أعمالاً فردية بارزة قليلة فقط لتبرهن بها على وجودها ــ مسرحيات مانزوني ، ثم ، قبل كل شيء ، مسرحية « **بوريس غودانوف** » لبوشكين . وكما رأينا ، يدرك بوشكين بوضوح بالغ أن مَقْدم سكوت يشير إلى فترة جديدة في الدراما التاريخية حتى بالمقارنة مع غوته . وهو يشعر بتأكيدٍ كبير بأنّ الطريقة الوحيدة التي تستطيع هذه المرحلة الجديدة أن تعبّر بها عن نفسها هي الاقتراب بوعيٍ من شكسبير ؛ وأن طابعها الجديد سيكون الحاجة إلى وضع ضرورةٍ تأريخية وقوانين « انثروبولوجية » أكثر ملموسيةً ، بروح تأريخيّ واعٍ ، وذلك حين تحاول أن توحد الملموس تأريخياً مع تعميمها الاجتماعي ــ الاخلاقي .

وفي هذا يختلف بوشكين عن أهداف غوته وشيللر الأسلوبية ؛ فطريقته

الأسلوبية هي مرةً أخرى « تواريخ » شكسبير ، إلا أنّه ، على عكس غوته الشاب ، يجعل الدراما أكثر دراميةً في داخلها ، بدلاً من أن يجعلها أكثر ملحمية . وهو يقوم بهذا بصورة رئيسة عن طريق تأكيد الضرورة التاريخية العامة بقوة أشد ممّا يفعل شكسبير نفسه . ومن المعترف به ، أن بوشكين ، في هذا الاتجاه ، يتفق مع أهداف غوته وشيلار في فترتهما الفايمرية . إلا أنه يتجاوزهما معاً ، ولا سيما شيللر ، بتجنبه أيّ تجريد في تفسيره للضرورة ، التي يسمح لها بالنمو عضوياً من تصويره للحياة الشعبيّة . (ونحن نتذكر أقوالنا السابقة عن الكورس في التراجيديا) . وبذلك يخلق بوشكين إطاراً من الضرورة التأريخية على درجةٍ من الدقة والضبط بحيث تستطيع أن تقاوم الانفجاريّة الشكسبيرية الحقة في بعض مشاهده — ولا سيما حين تصل شخصية تاريخية عظيمة اللحظة الحاسمة في حياتها . ولا يمكن أن نجد إلاّ عند شكسبير جرأة وملموسية وصدق الانفعال والتعميم الدرامي — الانساني للمشهد الذي يعترف فيه (ديمتري الزائف) أمام (مارينا) ، مع تحول هذا المشهد تحولاً مفاجئاً في النهاية .

وسمةٌ فريدةٌ في المرحلة الجديدة من التأريخية هي أن جعل المادة التاريخية ملموسةً على نحو أعمق يمكّن بوشكين و (مانزوني) من جعل مواقف أبطالهما تجاه المشاكل الاجتماعية — السياسية انسانيّة على نحو عميق ، ومن اعطائهما تعبيراً درامياً إنسانياً — أخلاقياً مباشراً . وكان غوته وشيللر ، من جهة أخرى، مضطرين إلى بناء دوافع حب وصداقة داخل مسرحياتهما بحيث أمكن خلق مجال تستطيع فيه العواطف الإنسانية فعلاً أن تظل حية بصورة تامة . (ولنتأمل، قبل كل شيء ، ماكس بيكولوميني في « **والينشتاين** » .وانسحاب هذه الدوافع النسبي عند بوشكين ومانزوني وعند الكاتب المسرحي الألماني العظيم (جورج بوخنر) هو ما تمتاز به إلى درجة كبيرة هذه المرحلة من التطور ؛ ولم تستطع هذه العناصر أن تقدم انطلاقة جديدة في تطورنا الحالي .

إلا أن علينا أن نذكر هنا عاملين كانا موضع تعميةٍ منذ ذلك الحين .

فأولاً ، إنّ تراجع الدوافع الإنسانية « الخاصة » لا يعني بأي حال أنّها مستبعدة كلياً . إنها فقط مقلصة إلى ما هو لا غنى عنه درامياً ، إنها مطروحة بشكل مركز إلى درجة عالية جداً ، وفقط بقدر ما هي ضرورية كلياً لوصف الشخصيات التأريخية الكبيرة في علاقتها بمشاكل الحياة الشعبية . وهكذا ، فأنّ (ديمتري) أو (بوريس غورنوف) أو (كارماغونلا) أو (دانتون) مصوّرون أبطالاً تأريخيين لا تؤكد وتشرح في حياتهم إلا تلك السمات التي جعلت منهم « الأفراد التاريخيين – العالميين » الملموسين كما هم ، والتي تسبب نشوءهم وسقوطهم التراجيدي . وهكذا ، على النقيض من الدراما اللاحقة ، لا يعالج هذا الأسلوب في التصوير أبداً الضرورة السياسية – التاريخية بطريقة عارية ، متسمة بأضفاء طابع الفـتَـشيّة أو الخرافية ، أو الدعائية الصرفة . والعظمة الدرامية في هذه الفترة ، وبوشكين قبل كل شيء ، تكمن في ترجمتها الناجحة للقوى الدافعة الاجتماعية – التاريخية إلى تفاعل الأفراد الملموسين المتصارعين .

وثانياً ، إن الاسلوب الذي يضفي به بوشكين ومعاصروه الكبار حقاً الصفة الفردية المميّزة لا يتعلق بالفرد وحده فقط ، ولا يغرق اطلاقاً في تفاصيل تاريخية – اجتماعية . وتظهر الأجزاء الناقصة من مقدمة بوشكين لمسرحيته بوضوح كيف أثار مشكلة التعميم الإنساني لشخوصه . فمثلاً ، هو يذكر السمات التي يشترك فيها (المدعي) في مسرحيته مع هنري الرابع ، ويعطي اشارات أو دلائل دقيقة على نواياه تجاه (مارينا) و (شويسكي) وهلمّ جراً . وكان تعميمه لشخوصه ومصائرهم التراجيدية هو ما نجح فيه نجاحاً بارزاً . والحقيقة ، فقد ضاع هذا الاتجاه في النوع الأضيق من الواقعية التي أعقبت فترة بوشكين ، وهكذا فقد كانت بدايته العظيمة بغير وراثة .

وفي ألمانيا ، جابهت محاولة جورج بوخنر مصيراً مماثلاً . والدراما في الفترة التالية تنحل إما إلى تـنـقية نفسانية خارجة من عواطف البطل «الخاصة»

الدرامية أو إلى تعمية للضرورات التأريخية . ومن المسلم به أن الكتاب المسرحيين التاريخيين من ذوي الأهمية ، ولا سيما في ألمانيا ، يبذلون فعلاً جهداً للقيام بترجمة درامية كامنة لروح العصور ، ولكن بالرغم من التفهم العميق في معظم الأحيان لهذه المشاكل ، فأنهم يترلقون دائماً إلى شكل معين من التحديث . (وهذا العنصر « المشكوك فيه » يمكن رؤيته بأوضح صورة في منظّر التراجيديا البارز ، والكاتب التراجيدي البالغ الموهبة ، فريدريك هيبيل) .

وقد رأينا أن ضرورة « الافراد التاريخيين العالميين » بوصفهم أبطال الدراما التاريخية تجعل من مشكلة الصدق للحقائق التاريخية مشكلة مبكرة جداً . ولما كان معظم هؤلاء « الافراد التاريخيين – العالميين » هم بشكل واضح شخصيات تاريخية شهيرة ، ولما كان الشكل الدرامي يتطلب بالضرورة تحويلاً جذرياً لأية مادة تاريخية معينة ، فقد نشأ بصورة حتمية سؤال في نظرية الدراما هو : أين تبدأ حرية الكاتب المسرحي في ما يتعلق بمادته وإلى أي حد يسوغ لها أن تذهب دون أن تلغي شخصية تاريخية في المسرحية .

إن التراجيدية الكلاسيكية لا تزال تتخذ موقفاً تجريبياً إلى حد ما تجاه هذا السؤال . وهي تنتهك الماضي على نحو ساذج وفقاً لشروطها هي . وقد تمسك (كورنيللي) بالرأي القائل إنه في الوقت الذي تُلزم فيه السمات الأساسية لأحداث تاريخية أو اسطورية الشاعر ، فهو حرّ في اختراع العلاقات بينها . وتبين معالجتها الملموسة لهذه المسائل كم قليلاً فهم الكتّاب المسرحيون الفرنسيون موضوع الكتابة الكلاسيكي الذي كانوا يفضلونه . وفي الوقت الذي تكون فيه دائماً للمادة التي يأخذها شكسبير من الماضي علاقة حيّة وموضوعية بمشاكل أزمات عصره التاريخية الكبيرة ، فأن التراجيدية الكلاسيكية هي ، من وجهة النظر هذه ، مشوشة واعتباطية في معظم الأحيان . انها تهدف إلى تصوير الأمثلة الكبيرة للضرورة التراجيدية . وأعتقد انها تستطيع أن تجد هذه الأمثلة في التأريخ الكلاسيكي والأسطورة . إلاّ أنها تعوزها المقدمات لادراك الأسس الفعلية لهذه

الأحداث . ولهذا فهي تعطي شخوصها مظهراً غريباً جداً على المادة الأصلية ، وبذلك تصبح مراقبة الحقائق مجرد شكلية .

ولربما سيكفي مثل مميّز واحد . إن كورنيللي ، في بحثه النظري عن التراجيديا ، يحلل الأسلوب الذي يمكن أن تجعل به الـ « اوريستيه » « عصرية » . وممّا يثير الانتباه أنه يستثني الفكرة الاجتماعية ـ التاريخية الحاسمة للثلاثية ، أي قتل (أوريستيس) أمه ، أي الفكرة التي يظهر فيها الصراع بين حق الأم وحق الأب أزمة تأريخية ـ عالمية . والحل الذي يطرحه كورنيللي هو أنّه في الوقت الذي يترتب على أوريستيس أن يقتل أمّه فعلاً ، لأن هذا هو ما ترويه الأسطورة فأن نيته يجب أن تكون فقط قتل مغري أمه ، (إيجيشوس) ، وان مقتل أمّه يجب أن يكون نتيجة مجرد حادث مؤسف في الصراع . والمرء يرى هنا كيف يصبح الصدق للمادة التاريخية كاريكاتيراً . وهذا الموقف لا ينحصر بكورنيللي أبداً . إذْ يستفاد مما ذكره (كوندورسيه) ، أن (فولتير) تباهى بأن تكييفه لذات الموضوع قد جعل (كلايتيمنيسترا) أكثر « تأثيراً » و (ايليكترا) « أقل بربرية » مما كانتا عليه في الأصل .

إنّ هذه الأقوال تبين على نحوٍ واضح جداً روح هذه الفترة ، ذلك الروح اللاتأريخي ، بل الحقيقة، المعادي للتأريخ . ويبدو أن فجوة لا يمكن سدّها تفصل هذه اللاتأريخية عن المفهوم التاريخي العظيم الذي نجده في مسرحيات شكسبير . إن التناقض بديهي ، وينعكس ، أيضاً ، في الطريقة التي تصور بها التراجيدية الكلاسيكية موضوعات مألوفة أكثر من سواها . بيد أن هذه الصياغات النظرية ربما كانت ستبدو فجةً على نحو أقل سذاجةً لو كان الكتّاب المسرحيون في العهد الاليزيبيثيّ قد أدلوا بالمثل بأحكام تجريدية عن موقفهم من التاريخ . وممارسة شكسبير الدرامية تسمو على التقييم النظري العام للتأريخ في زمانه . ولهذا السمو جذوره الفعلية في الحلقات الموصلة بين فن شكسبير والشعب . فقد كان محاصراً بمشاكل عصره العامة ، الرئيسة ،

وتطلبت هذه تصويراً . ومن جهة أخرى ، كانت التراجيدية الكلاسيكية فناً للبلاط ، ولذلك فقد كانت إلى حد أكبر بكثير تحت تأثير التيارات النظرية التي كانت قد توقفت عن تقديم مشاكل الحياة الشعبية هذه وبالتالي أية أحداث مماثلة في التاريخ ربما كانت لها علاقة مباشرة بها . ويبين بوشكين على نحو صائب جداً في ملاحظاته عن الدراما بأن لكاتب المسرحيات الشعبيّ حرية حركة أكبر كثيراً ، وذلك من حيث الفكرة والجمهور ، من كاتب البلاط ، الذي يكتب ، سواء في الحقيقة أو الخيال ، لجمهورٍ هو أعلى منه اجتماعياً وثقافياً .

ولكن بالرغم من هذا المفهوم المشكوك فيه عن علاقة الدراما بالتاريخ ، التي أصبحت ضرباً من الكاريكاتير ، فقد سعى هؤلاء الكتّاب واقعاً وراء الدراميّ فعلاً ، ووراء صلةٍ بعصرهم مباشرة ، ووراء الشخصية العامة المباشرة للدراما . وهكذا ، مهما هم حدّثوا قسرا موضوعات تاريخية ، يظل عنصراً من الدراما الفعلية ، وإن كان من المسلّم به بشكل منحرف ومشوّه في غالب الأحيان بسبب الأساس الاجتماعي المشكوك فيه لكامل مسرحيتهم . وفي نفس الوقت ، فحتى هذا التشويه المعادي للتاريخ يجب ألاّ ينظر إليه موحداً بصورةٍ مستمرة . فالأمر يعتمد كثيراً جداً على العلاقة الداخلية بين الفكرة الملموسة المعطاة ومشاكل الحاضر الملتهبة . وبهذا الصدد ، تؤلف بالتأكيد الأساطير الكلاسيكية حالة متطرفة من اللاادراك أو الابهام . ولكن حين يكون للمسرحية موضوع اقطاعي ، يؤلف جسراً إلى الحاضر ، كما في « ليه سيد » ، أو حين يثير التأريخ الكلاسيكي مشاكل لها علاقة طبيعية معينة بالمشاكل المعاصرة كما في مسرحيات شكسبير الكلاسيكية (مثال ذلك : مسرحية « سينا » لكورنييه ، أو أكثر من هذه صورة نيرون لراسين) ، فأنّ درجةً عالية نسبياً من التأريخية الدرامية ربما لا يزال ممكناً الحصول عليها . وأي تدقيق في هذه المراحل وبالتأكيد في أسبابها سيخرج بنا وراء حدود هذه الدراسة .

ولكن الإتجاه الرئيس في هذه المسرحيات لا تأريخيّ أو ما فوق – تاريخي، بالرغم من كل الاتجاهات الموازنة. ولهذا السبب فأن نشوء الحس التأريخي خلال القرن الثامن عشر شدد بشكل حتمي على العنصر «المشكوك فيه». وليست مشكلة الموثوقية والصدق التاريخيين في نظر فولتير إلا الصدق تجاه الحقائق التاريخية. وإذْ هو يتسلّم مبادىء الدراما لدى سابقيه بغير تغيير تقريباً فأن التناقضات أكثر وضوحاً حتى مما هي عند كورنييه أو راسين.

أما كم كان التضارب حاداً في أعين المنوّرين بين متطلبات الدراما ومتطلبات الصدق التاريخي، فلربما أمكن الكشف عنه بمنتهى الوضوح في أحكام (هينولت). فقد كان هذا أحد الفرنسيين القلائل في عصره ممّن تأثروا بشكسبير بطريقة رئيسة وإيجابية. وقد كسبت مسرحية «**هنري السادس**»، بوجه خاص، حماسته، وحاول أن يقلد نَفَسْ وتشكيلة صورة شكسبير عن العصر في سلسلةٍ من المشاهد النثرية عن حكم (فرانسوا) الأول ومصايره. إلا أنّه يثير المشكلة من الجانب التأريخي. وإذْ يصف التأثير الذي تركته فيه مسرحية شكسبير، يتساءل: «لماذا تاريخنا ليس مكتوباً بهذه الطريقة؟ ولماذا لم يفكر أحد في هذه الفكرة؟». ومن هذا المنطلق فهو ينتقد أسلوب طرح مؤرخي العصور، ذلك الأسلوب المتعجل، غير المرن، والميت، فيقول:

إن للتراجيديا جانباً مضاداً ونقصاً خطيراً بالنسبة لأيّ شخص ستوجه إليه المعلومات، إلا أنها مع ذلك تعتبره قانوناً: فهي يجب أن تمثل حدثاً مهماً فقط، وعليها، كالرسم، أن تقيد نفسها بلحظة واحدة: لأن اهتمامنا يأخذ بالفتور إذا تاه الخيال موزعاً على عدة لحظات مختلفة. وهكذا يكون طرح التاريخ سلسلة طويلة ودقيقة من الحقائق فاتراً بالمقارنة مع التراجيديا؛ بينما يكون طرح التراجيديا حدثاً واحداً، وان كان قوياً، عارياً من الحقائق بالمقارنة مع التاريخ. ألا يمكن أن يظهر من الجمع بينهما شيء مفيد وباعث على المتعة؟

نحن نرى في هذه النظرية أن التاريخية والدراما لا تزالان متناقضتين ومتعارضتين تعارضاً حاداً . وبالرغم من حماسته ، فأن (هينولت) يعجز كثيراً عن رؤية **التاريخية الدرامية** لدى شكسبير . ومع ذلك ، فبالرغم من طبيعة التناقض الجامدة وغير الجدلية ، إلاّ أنه يمثل خطوةً هائلة إلى أمام في ايضاح المشكلة .

إن العلاقة الجدلية بين التأريخ والتراجيديا قد جرى إدراكها كمشكلة أولاً في كتابات ليسينغ ، مهما يكن الأسلوب مقارباً في ذلك . وهذا هو انجازه الكبير ، وهو مدين بهذا لمركزه الخاص من تاريخ علم الجمال في فترة التنويرية . وفي كتابات ليسينغ نجد أعلى صيغه مفهوم التنويرية الجديد عن العلاقة بين الدراما والتاريخ . وقد رأينا أنّ موقف ليسينغ يبدو أولاً معادياً للتأريخ كلياً ، لأنه يرى التاريخ مجرد « مستودع أسماء » . إلاّ أن تحليلاً أدق يدل على أنّ الأمر ليس بهذه البساطة تماماً . ويمكن تلخيص مفهوم ليسينغ على النحو التالي : « إن على الشاعر أن يعامل الشخوص بقدسيةٍ أكثر من الحقائق » . وبالتالي فهو يصوغ المسألة كما يلي :

> **إلى أي حد يجوز للشاعر أن يبتعد عن الحقيقة التاريخية؟** في كل ما لا يتعلق بالشخوص ، بقدر ما يشاء . إن عليه أن يعتبر **الشخوص وحدهم مقدسين** ، ويمكن أن يُسمح له أن يضيف فقط ما يعززهم ، ويظهرهم في ضوئهم الأفضل . والتغير الجوهري الأقل سوف يزيل سبب تمسكهم بهذه الأسماء وليس غيرها . وليس من شيء أكثر اثارة للازعاج والكره من شيء لا نستطيع أن نجد مبرراً له .

وهكذا يضع ليسينغ المسألة ، قبل كل شيء ، على نحوٍ أكثر حسماً وصراحة وإخلاصاً مما يفعل منظرَو الكلاسيكية الفرنسية . وبوصفه منظراً كبيراً في المسرح ، فهو يفهم أن الإنسان يجب أن يكون في قلب الدراما ، وانه لا يمكن أن يصبح بطلاً لمسرحيةٍ إلا شخصٌ نستطيع أن نتعاطف معه مباشرةً

وقلباً وقالباً طوال كامل مدى مصيره وسايكولوجيته الفريدة . وهكذا . فبالرغم من صياغة سؤاله المعادية للتأريخ ظاهرياً ، وبالرغم من العديد من الاتجاهات المعادية للتاريخ في وجهة نظره ، فأن ليسينغ يطرح السؤال على نحو أكثر تأريخيّة بكثير . فهو عاد لا يسمح للكتّاب المسرحيّين بابتداع « طريق يصل بين الحقائق التاريخية غير المدركة . وهو يطالب بمعالجة شخصيات الماضي كشخوص كاملين وغير قابلين للتقسيم ، وبأن يختاروا من بينهم أبطالاً فقط ممّن يمكن جعلهم مفهومين للحاضر خلال كامل مدى مصائرهم . وهذه خطوة كبيرة إلى أمام في إيضاح السؤال نظرياً . ومن المسلّم به أنّ المادة التأريخيّة لا تزال شيئاً عابراً بالنسبة لليسينغ ، لأنّ التأريخ لا يبدو بعد عملية تؤدي إلى الحاضر ، ولأنّ ملاءمة الشخوص التأريخيين التي يطالب بها ليسينغ لا تعتمد بعد إعتماداً ضرورياً جداً على الطبيعة التاريخية الداخلية لتضارب القوى الاجتماعية الذي يقوم عليه الصدام .

ومع ذلك ، لا سبيل إلى أن ينكر المرء أن إتجاهات أخرى توجد لدى ليسينغ تدل على بداية تقدير لهذه العلاقات . والمؤكد أنّ مردّ هذه الاتجاهات هو فهمه العميق للطبيعة الخاصة للشكل الدرامي أكثر مما هو حسّ تاريخي حقيقي . إلا أن ليسينغ مصيب كلياً عندما يرفض رفضاً حاسماً أي لجوء إلى الموثوقية التاريخية أو انعدام الموثوقية في تقييم مسرحية تاريخية ما . وهو يقوم بهذا لغرض ضرورات الشكل الدرامي . وهو يقول :

هل حدث ذلك حقاً ؟ فليكن هذا : سيوجد سبب وجيهٌ له في العلاقة اللا متناهية الأبدية لجميع الأشياء . وفي الأخيرة توجد حكمة وطيبةٌ تبدوان ، في الحلقات القليلة التي يستخرجها الشاعر ، أمامنا مصيراً أعمى وقسوة . ومن هذه الحلقات القليلة عليه أن يصنع كلاً كاملاً تماماً بحيث يُشرح شيء واحد منه شرحاً تاماً من قبل آخر ، وحيث لا تنشأ أية صعوبة نصبح نتيجة لها غير مرتاحين لهذه الخطة

الواحدة ويتوجب علينا أن ننشد الارتياح خارجاً في الخطة العامة للأشياء ...

إن ليسينغ يدافع بذلك عن حرية الكاتب الدرامي ضد مجرد صحة وقائع المعطيات التاريخية باسم إجمالي الدراما المكتفي ذاتياً ، التي يربط بها المطالبة بأن يكون هذا الإجمالي صورة كافية للقوانين العامة للعملية التاريخية . فهو إذن يطالب بأن تختلف الحرية عن الحقائق المنفردة باسم اخلاص أعمق لروح الكل . وهذا فعلاً عرض عميق لعلاقة الدراما بالواقع .

وفي تحليله الملموس ، يذهب ليسينغ إلى ما هو أبعد . فهو يقرّ بأن عدة حالات توجد حيث يوفر الواقع التاريخي ، في شكل صرف ، التراجيديا التي ينشدها الكاتب المسرحي . وفي مثل هذه الحالات ، يتطلب ليسينغ من الكاتب المسرحي أن يستسلم إلى الجدلية الداخلية للمادة وأن يوضح قوانين حركتها بأعظم صدق ممكن . وفي نقده كورنييه ، يركز على عجز الأخير عن إدراك المجرى التراجيدي الكبير للتأريخ الفعلي واضطراره إلى اللجوء ، إذن ، إلى ابتداعات تافهة تشوّه وتحط من شأن هذا الخط الكبير للأحداث القائمة فعلاً في الواقع .

وبهذا الروح ، يدافع ليسينغ عن مادة مسرحية « رودوغن » لكورنييه ضد كورنييه نفسه :

أي شيء آخر تحتاج هي ... لتوفر مادة تراجيديا ؟ بالنسبة للعبقري : لا شيء ، وبالنسبة للأخرق : كل شيء . إن مثل هذه الأحداث فقط تستطيع أن تسترعي إنتباه العبقري حيث يتصل بعضها بالبعض الآخر ، وفقط سلسلات من الأسباب والنتائج . وان رد الأخيرة إلى الأولى ، ومقارنة أهمية الأولى بالأخيرة ، واستبعاد الصدفة في كل مكان ، والسماح لكل شيء يحدث بأن يحدث بطريقة ما كان يمكن أن يحدث بطريقة غيرها : هذا ، وهذا هو

مهمته ، إذا كان يعمل في ميدان التاريخ ، محوّلاً الخزائن العقيمة في الذاكرة إلى غذاء للعقل .

ومن جهة أخرى ، كان « دهاء » الكلاسيكيين الفرنسيين معنياً بالمقارنات فقط ، وقد ربط ما بين المتناقضات وبالتالي وجد أقوى المواضيع التاريخية عقيمة ، ولذلك كان يجب اكمالها و « زخرفتها » بمؤامرات حبّ تافهة .

وتجري هنا فعلاً المطالبة بعلاقة عميقة جداً بين الكاتب المسرحي وعملية الحياة . وما يعوز نظرية ليسينغ حتّى الآن هو الإدراك بأن عملية الحياة هذه هي فعلاً تاريخية بذاتها . وقد تُرك إلى الفترة الكلاسيكية للأدب والفلسفة أن تفهم هذا نظرياً ، مهما يكن ما يعانيه حتّى الآن بصورة حتمية معظم التشكيلات الفردية من انحراف المثالية الفلسفية . واقتباسنا السابق عن هيبيل يبين بوضوح ماذا كانت هذه الخطوة إلى امام تعني .

إلا أن هذا الفهم الجديد لم يَسُدْ إلاّ على نحو متدرج جداً ، في مجرى صراعات صعبة ، ولم يحقق وضوحاً فعلياً ، حتّى في مسألة الدراما ، إلا بعد (سكوت) . وقد رأينا سابقاً أن اتجاهات ليسينغ اللاتأريخية كانت في العديد من الجوانب لا تزال صحيحة من الناحية النظرية بالنسبة لغوته . كما أن اشاراتنا القليلة إلى ممارسة غوته الأدبية تشرح لماذا كان يجب أن يكون هذا على هذا النحو . والحقيقة ، فقد سادت التقاليد السابقة بدرجة كبيرة من القوة في هذه الفترة بحيث أن خصماً للدراما الكلاسيكية عنيفاً من مثل مانزوني ، الذي عارضها ، بتصميم واصالة كبيرة ، بالدراما التاريخية ، قسّم شخصيات مسرحياته التاريخية إلى « تاريخية » و « خيالية » ، أي ، مخترعة من قبله . وقد كان غوته مصيباً جداً في مكافحة هذا المفهوم بحججٍ مأخوذة من « **فن هامبرغ المسرحي** » ، بل اقنع مانزوني بخطأ موقفه .

ونقطة التحول الحاسمة في هذه المسألة مُعَلّمة بنظرية غوته ونظرية هيغل عن « المفارقة التاريخية الضرورية » التي سبق أن أحطنا بها . وقد استخلص

بيلينسكي كل استنتاجات نظريته في تطبيقها على الدراما التاريخية براديكالية غير اعتيادية . « ان تقسيم التراجيديا إلى تاريخية ولاتاريخية ليس له أي معنى اطلاقاً : فأبطال الأثنتين يمثلون على حد سواء تحقيق قوى الروح الانساني الجوهرية الأبدية » . ولا ينبغي للمرء أن يكترث أكثر مما يجب بصياغة بيلينسكي الهيغلية . ويظهر الروح العام في بحثه فهماً عميقاً للمشاكل المحسوسة في العملية التاريخية . وهكذا ، ففي الملاحظات التي تعقب هذه الاطروحة العامة ، حيث يعالج بيلينسكي المشاكل الفردية في الدراما التاريخية ، مستخدماً أمثلة كلاسيكية ، هو يفعل هذا كلياً بروح التاريخية الجديدة والعظيمة لهذه الفترة . إنه يدافع عن مفهوم شيللر عن الملك فيليب في « **دون كارلوس** » ، الذي يعتقد أنه يختلف واعياً عن الملك فيليب التـاريخي ، ضد فيليب الكاتب المسرحي (ألفييري) ، الذي هو أكثر صدقاً للنمط التاريخي . وبالمثل ، فهو يدافع عن مفهوم غوته عن ايغمونت ضد الاعتراضات التي أثارها بصورة رئيسة شيللر ، أي أن غوته قد حوّل ايغمونت من رجل متزوج له عائلة كبيرة إلى شاب متألقٍ فاتن ، بغير قيودٍ إطلاقاً . وهو يدعم ملاحظاته بالاستشهاد بحجج غوته ضد مانزوني .

هل يجعل هذا من بيلينسكي مدافعاً عن الاعتباطية التاريخية في الدراما ؟ أو ، أليس الفهم الجديد والأعمق للمعالجة الدرامية للتاريخ هو ما يعبر عنه ؟ نحن نعتقد أن الأخير هو الصحيح . إذْ ماذا غيّر غوته وشيللر في سمات أبطالهما ؟ هل جعلا أبطالهما لاتاريخيين ؟ هل أزالا الطابع التاريخي بصورة خاصة للصدامات التراجيدية التي يصورانها ؟ نحن لا نعتقد ذلك . إن شيللر فعل هذا على وجه التأكيد في بعض الحالات ، ولكن ليس في الحالة التي يعالجها بيلينسكي . ومفهومه عن الملك فيليب هو مفهوم التراجيديا الانسانية ، الانهيار الشخصي الداخلي للملك المطلق أو المستبد ، ذلك الانهيار الذي يسببه الفعل الحتمي للعوامل الاجتماعية ـــ الانسانية النموذجية المقررة للنظام الاستبدادي ،

وبهذه العوامل وحدها ، وليس بأي طبيعة شريرة كامنة في الملك بوصفه انساناً . وهل صدام كهذا ليس تاريخياً ؟ إنه تأريخي بأعمق معنى الكلمة ، ويظل كذلك حتى اذا لم يكن الملك فيليب الاسباني أو أي ملك مستبد آخر قد عانى في الحقيقة مأساةً كهذه . وذلك أن الضرورة التاريخية والانسانية لهذه التراجيديا ينتجها التطور التاريخي نفسه . واذا لم تكن قد عُونِيَتْ أبداً — وهذا ما لا نستطيع التأكد منه — فليس ذلك إلاّ لأنّ الافراد الذين وجدوا أنفسهم في هذا الوضع لم تكن لديهم المؤهلات الانسانية الكافية لمعاناة مثل هذه المأساة .

ومن المتفق عليه ، أن عنصراً من « المفارقة التاريخية الضرورية » يوجد في سمو هذه الصورة والعامل المحرك للاشفاق فيها ، وهو فهم للعنصر « المشكوك فيه » الداخلي في الملكية الاستبدادية ، حيث لم يصبح « مشكوكاً فيه » واعياً إلا خلال الحركة التنويرية . إلا أنه ليس من اختراع شيللر . ولو نظر المرء مثلاً إلى الأمير في مسرحية ليسينغ ، **« اميليا غالوتي »** ، فمن الواضح انه لم يكن في نية هذا التنويريّ الكبير ، أيضاً ، أن يحارب الملكية المستبدة من الخارج فقط . فقد بيّن بالأضافة إلى هذا كيف أن هذا النظام ، المحكوم عليه بالموت والدمار الثوري على يد التاريخ ، قد حطّم ممثليه بالذات انسانياً وأخلاقياً إندفاعاً من ضرورة تأريخية — اجتماعية : ففي الحالات الصغرى يسمح لهم بمجرد التفسخ ، وفي الكبرى يقودهم إلى صدامات تراجيدية وإلى تمزق ذاتي تراجيدي . وفي **« دون كارلوس »** ، يصور شيللر حالة مهمةً من النوع الأخير . وهكذا كان بيلينسكي على صواب تام في الدفاع عن التبرير التأريخي لمسرحية كهذه ، حيث شعر أنها أعمق مأساةً من إخلاص (ألفييري) التأريخي . وتفوق التنويريين الألمان الكبار على سابقيهم بشبه ، بعد اجراء جميع ما يقتضي من تغييرات ، تفوق طرح مكسيم غوركي للمآسي الداخلية لأفضل ممثلي الطبقة الرأسمالية على الصور الواضحة جداً لكتّاب المسرحيات

التحريضيين . ومسرحية غوركي « **يغور بوليخوف** » تقدم شبهاً تاريخياً لصواب شيللر الشاب ، الذي دافع عنه بيلينسكي ، في طرح مشكلته بالطريقة التي أدّاها .

وبيلينسكي مصيب على نحو أوضح في حالة غوته . فتغير ظروف ايغمونت الخارجية ، وعلاقاته العائلية ... الخ ، لا تؤثر في طبيعة الصدام التأريخية ، التي يطرحها غوته ، اطلاقاً . إن غوته يصوّر الطابع الخاص لأولئك الارستوقراطيين ، من أمثال ايغمونت وأورانيين ، ممن وُضعوا في رأس حركة التحرر الوطني على يد ظروف زمنهم . وهو يفعل هذا بأخلاصٍ تأريخي نادر ، بحيث يكون معه قادراً على أن يكشف ، بعبقرية حقيقية ، الصلة بين سلوك ايغمونت المتردد والأساس الماديّ لوجوده . وبتغيير الظروف المادية لبطله وسايكولوجيته ، وباشراكه في علاقته الغرامية مع كلارخين ، يتمكن غوته من أن يصوّر بأسلوب أكثر درامية ومرونة طابع ايغمونت الشعبي وعلاقته بالناس ، مما كان ممكناً بغير هذه العلاقة . ونوع ايغمونت الذي كان يريده شيللر ، ما كانت لتكون له إلاّ صلة بالجمهور في المشاهد الشعبية بالمعنى الضيق ، ولكان قد فُقد كلياً الاندفاع العظيم في نهاية التراجيديا حيث تتحول كلارخين إلى بطلة شعبية ، معبرةً عن ثورة الشعب المنتصرة القادمة .

ولنلخص ما قلناه . إن وجهة نظر التأريخية التي تمسك بها غوته وهيغل وبوشكين وبيلينسكي تتركز على هذا : ان اخلاص الكاتب تاريخياً يكمن في التصوير الفني الصادق للصدامات الكبيرة ، للازمات ونقاط تحول التاريخ الكبيرة . ولكي يعبر الكاتب عن مفهومه التاريخي بشكل تاريخي كافٍ ، فهو يستطيع أن يعالج الحقائق الفردية بأكبر قدرٍ من الحرية يشاء ، لأن مجرد الاخلاص للحقائق الفردية في التأريخ بغير هذه الصلة عديم القيمة تماماً . « إن صدق العواطف وشبَه المشاعر الفعلية في الظروف المتصوّرة — هذا

هو ما يتطلبه عقلنا من الكاتب الدرامي » ، وهذا ما يقوله بوشكين .

إن هذا التمييز بين الاخلاص التاريخي الفعلي للكل ، والتاريخية الزائفة لمجرد موثوقية الحقائق الفردية ، ينطبق بطبيعة الحال على الرواية قدر انطباقه على الدراما . والفرق الوحيد ، كما بينا ذلك مراراً بالتفصيل ، هو أن هذا الكل في الرواية هو إنعكاس حقائق الحياة الأخرى . وما يهم في الرواية هو الاخلاص في تصوير الأسس المادية لحياة فترة معينة ، أخلاقها والمشاعر والافكار المستخلصة من هذه . وهذا يعني ، كما رأينا أيضاً ، أن الرواية مرتبطة باللحظات الفردية ، والتأريخية على نحوٍ خاص ، لفترة ما ، ارتباطاً أوثق بكثير من ارتباط الدراما . الا أن هذا لا يعني اطلاقاً انها مقيدة بأية حقائق تاريخية معينة .بل على العكس، على الروائي أن يكون حراً في أن يعامل هذه الحقائق كما يشاء ، إذا ما أراد أن يصوّر الكلّ الأكثر تعقداً وتشعباً بصدق تأريخي . ومن وجهة نظر الرواية التأريخية ، أيضاً ، فان المسألة دائماً هي مسألة مصادفة ما اذا كانت حقيقيةٌ فعلية تاريخية ، شخصية أو قصة ، ستكون ملائمةً للطريقة الخاصة التي ينقل بها أيّ روائي عظيم أمانته التاريخية .

واذا وقفنا بدقةٍ على هذه الظروف ، رأينا أن علاقة الكاتب بالواقع التاريخي — سواء أكان كاتباً مسرحياً أم روائياً — لا يمكن أن تكون مختلفة مبدئياً عن علاقته بالواقع اجمالاً . وتعلمنا ممارسة جميع الكتّاب الكبار بأن الأمر هو مسألة مصادفة في ما اذا كانت المادة المباشرة التي تقدمها الحياة ملائمة أو غير ملائمة للكشف كشفاً كافياً عن قوانين الحياة . فبلزاك ، مثلاً ، يصف كيف كان النموذج لـ (دي إسفريغنونس) في (Cabinet des Antiques) محكوماً عليه ، في الحقيقة ، ولم يُنقذ،كبطله . وحالة أخرى مشابهة عرفها مرّت بتطور درامي أقل كثيراً ، الا أنها كانت أكثر تميّزاً بالنسبة لأخلاق الاقاليم .

هكذا فمن بداية حقيقة وانتهاء أخرى ظهر هناك الكلّ .

• وهذا الأسلوب في الاجراء ضروري لمؤرخ الأخلاق : إذ تتألف مهمته من توحيد الحقائق المتشابهة في صورة منفردة واحدة . أوليس هو مضطرٌ إلى التمسك بروح الاحداث أكثر من حرفيتها ؟

وحتى لو لم يَدْعُ بلزاك نفسه بأنه مؤرخ للاحداث هنا - وهو يفعل هذا لا مجازياً بل بمعنى مبرر تبريراً عميقاً - لما كان أقل وضوحاً ، فتأملاته تنطبق على الرواية التاريخية قدر انطباقها على الرواية التي تعالج موضوعاً معاصراً . ولا يوجد أي أساس اطلاقاً للافتراض القائل بأن التركيب الداخلي للأحداث وطابع الظواهر الفردية الصُدَفِيّ بالضرورة ، هما ، بسبب أن الأحداث هي ماضية ، يُعتبران بذلك ، غير مستندين إلى قاعدة سليمة . كما أن الحقيقة القائلة بأنهما يوجدان موروثين في المذكرات وسجلات الأحداث التاريخية والرسائل وغيرها ليست ضماناً بأي حال بأن هذا النوع من الاختيار يحتفظ بالضرورة بأسس الحوادث الخاصة التي تعطي حياة فنية إلى واقع تقوم عليه .

وكلما كانت معرفة الكاتب بفترة ما أعمق وأكثر تأريخية على نحو أصيل ، كان أكثر حرية في التحرك داخل موضوعه ، وأقل شعوراً بالتقيد بالمعطيات التاريخية الفردية . وقد كانت عبقرية سكوت الخارقة تكمن في أنه أعطى الرواية التاريخية تماماً تلك الافكار التي تسمح بـ « الحركة الحرة » هذه ، وبذلك مهد الطريق لتطورها ، في حين أن التقاليد السابقة التي كان عليها من يسمون بسابقيه كانت قد أعاقت كل حرية التحرك هذه ، حيث منعت حتى الموهبة الأصيلة من التطور . وطبيعي أن صعوبة خاصة تنطوي في معالجة موضوع الكتابة التاريخي بوجه خاص . فكل كاتب أصيل حقاً يصور وجهة نظر جديدة في حقل معين يترتب عليه أن يرضى بتحيزات أو آراء قرائه المسبقة . إلا أن الصورة التي لدى الجمهور عن أية شخصية تاريخية مألوفة لا يلزم بالضرورة أن تكون صورة زائفة . والحقيقة ، فمع نمو حس تاريخي

حقيقي ومعرفة تاريخية تصبح الصورة أدق أكثر فأكثر . ولكن حتى هذه الصورة الصحيحة قد تكون في ظروف معينة عائقاً للكاتب الذي يرغب في أن يصور روح عصرٍ ما تصويراً أميناً وموثوقاً . ولكي تتطابق جميع التصرفات الشهيرة والمشهودة لشخصية تأريخية مألوفة مع أغراض الأدب ، فان ذلك يستلزم مصادفة مؤاتية على وجه خاص . (ولغرض التبسيط ، نحن نفترض بأن الصورة التاريخية دقيقة وان الكاتب المسرحي أو الروائي الذي يتعامل مع التاريخ يستهدف فعلاً صدقاً تاريخياً) .

وفي العديد من الحالات تحدث مشاكل مستحيلة الحل تماماً . وقد رأينا الحرية التي أعاد بها كتاب العصر الكلاسيكي المسرحيون الكبار تخطيط الشخصيات التأريخية الشهيرة ولكنهم تمسكوا ، مع ذلك ، بأخلاص بالتاريخ بالمعنى الواسع . ويعجب بلزاك مراراً وتكراراً بالذكاء الذي يتجنب به سكوت أمثال هذه الأخطار ، ليس فقط في جعل شخصيات التاريخ الرئيسة شخصيات ثانوية – وهذا يتطابق مع القوانين الداخلية للرواية التاريخية – بل أيضاً في اختيار قصص غير معروفة ولا ثابتة من حياة هذه الشخصيات ، كلما كان ذلك ممكناً . وهذا التجنب ليس حلاً وسطاً ، لأن احتمال إعادة تخطيط جذري لشخصية مألوفة تاريخياً جداً هو ، لأسبابٍ نعرفها فعلاً ، أصعب في الرواية مما في الدراما . وواقع أنّ الرواية هي أقرب إلى الحياة وتشمل بالضرورة تفاصيل أكثر يترك احتمالاً أقل بالنسبة لنوع الرفع المعمّم لشخصيةٍ ما إلى مستوى النموذجي الذي لاحظناه وتتبعناه في الدراما .

ونكرر ، إنّ علاقة كاتبٍ ما بالتأريخ ليست شيئاً خاصاً ومعزولاً . إنها عنصر مهم من العناصر التي تؤلف علاقته بكامل الواقع ولا سيما المجتمع . وإذْ نفحص كل المشاكل التي تقع في الرواية والدراما نتيجة علاقة الكاتب بالواقع التاريخي ، نرى أنه لا توجد مشكلة جوهرية واحدة فريدة بالنسبة للتأريخ . وهذا لا يعني طبعاً أنّ علاقة الكاتب بالتأريخ يمكن أن تُساوى

ميكانيكياً بعلاقته بالمجتمع المعاصر . بل بالعكس ، يوجد تفاعل معقد جداً بين علاقته بالحاضر وعلاقته بالتأريخ . إلاّ أن فحصاً نظرياً وتأريخياً أدق لهذه العلاقة تبين بأن علاقة الكاتب بمشاكل الحاضر الاجتماعية حاسمة في هذا التفاعل . وقد استطعنا أن نلحظ هذا في نشوء الرواية التاريخية كما في التطور الخاص ، غير المتكافىء ، للدراما التأريخية ونظريتها .

الاّ أن لهذه الملاحظات أساساً نظرياً أوسع بكثير ، أي كامل مسألة ما اذا كان الماضي شيئاً قابلاً للمعرفة . وهذه المسألة تعتمد دائماً على مدى معرفة الحاضر ، ومدى ما يستطيع الموقف المعاصر أن يكشف بوضوح الاتجاهات الخاصة التي أدت موضوعياً إلى الحاضر . وموضوعياً ، تعتمد المسألة على كيفية ومدى التوسيع أو الكبح أو المنع الذي تلقاه معرفة تطور الماضي على يد التركيب الاجتماعي للحاضر ، ومستوى تطوره ، وطابع صراعه الطبقي ... الخ . ويذكر ماركس بشكل واضح جداً العلاقة الموضوعية التي توجد هنا :

إن تشريح الأنسان مفتاح لتشريح القرد . الا أن الاشارات إلى شيء أعلى في النوع الحيواني الأدنى لا يمكن أن تفهم الاّ عندما يكون ما هو أعلى معروفاً نفسه . والاقتصاد البرجوازي يقدم المفتاح للعالم الكلاسيكي ... الخ . ولكن ليس اطلاقاً بطريقة الاقتصاديين الذين ينشرون ستاراً من الضباب على جميع الفروق التاريخية ويرون الشكل الاجتماعي البرجوازي في جميع الأشكال الاجتماعية . إنّ المرء يستطيع أن يفهم الجزية والعشر ... الخ ، عندما يلمّ بمعرفة ريع الأرض ، إلاّ أن على المرء ألاّ يعتبرهما شيئين متطابقين .

إن ماركس يهاجم في هذه الملاحظات تحديث التأريخ مهاجمة شديدة جداً . وفي أماكن أخرى يبين كيف أن هذه الأفكار الزائفة عن التأريخ تنشأ ، كضرورة تأريخية ، من مشاكل الحاضر الاجتماعية . وهكذا ، ففي

دحض مفاهيم الماضي الزائفة ، يقدم هو في ذات الوقت تأكيداً تاريخياً جديداً لمفهومه ، المقتبس هنا ، وهو أنّ معرفة التأريخ عملية موضوعية . وهذه العلاقات تهمنا أقصى الأهمية ، لأننا رأينا أي مستوى عال كان ينبغي الوصول اليه في المعالجة الملحمية للمشاكل الاجتماعية المعاصرة ، وأي تبصرٍ عميق كان مطلوباً من الكتّاب في مشاكل زمنهم بالذات ، وذلك قبل أن تتمكن رواية تأريخية حقاً من النشوء .

واذا ما تجنب المرء كلاً من الموقف الفقهي اللغوي الصغير والموقف السوسيولوجي – الميكانيكي تجاه تطور الرواية التأريخية ، رأى أن شكلها الكلاسيكي ينشأ عن الرواية الاجتماعية العظيمة،ومن ثم ، بعد أن يغتني بموقف تأريخي واعٍ ، يتدفق عائداً إلى الأخيرة . ومن جهةٍ ، إن تطور الرواية الاجتماعية أولاً يجعل الرواية التاريخية ممكنة . ومن جهةٍ أخرى ، فأن الرواية التاريخية تحول الرواية الاجتماعية إلى تأريخ حقيقي للحاضر ، تاريخ للأخلاق موثوق ، شيء كانت رواية القرن الثامن عشر تكافح من أجله في أعمال أبرز ممثليها . وهكذا ، لا نستطيع فصل الرواية التاريخية بالمعنى الضيق عن مصائر الرواية بصورة عامة ، ذلك أنه لا أعمق المشاكل المتضمنة في تصوير الواقع ولا القوانين التاريخية لتطور النوع الأدبي ستسمح لنا بأن نفعل هذا . (ومجرى تطور الدراما التأريخية مختلف ، لأسبابٍ بيناها ، إلا أنه يعتمد – ليس بدرجةٍ أقل – على هذه المسائل الجوهرية) . وهكذا ، فأن مسألة الرواية التاريخية ، بوصفها نوعاً مستقلاً ، لا تنشأ أبداً إلا إذا انعدمت الصلة المناسبة والكافية بفهمٍ سليمٍ للحاضر لسبب أو آخر ، اذا لم تكن موجودة بعد أو لم تعد موجودة . وبهذا الشكل ، وعلى النقيض تماماً مما يظن عدد كبير من العصريين ، لا تصبح الرواية التاريخية نوعاً مستقلاً نتيجة لأمانتها الخاصة للماضي . انها تصبح كذلك عندما تكون الشروط الذاتية أو الموضوعية للامانة التأريخية بالمعنى الواسع إما غير موجودة بعد وإما منقطعة أو أن تعود غير موجودة . وحين يقع

هذا ، يُبتدَع عددٌ من « المعايير » المعقدة جداً والميتافيزيقية جداً لاضفاء تبريرٍ نظريٍّ على هذا الأنفصال . (إنّ أهمية هذه العلاقات في كلٍ من النظرية والممارسة لا يمكن ، بطبيعة الحال ، أن تكشف بصورةٍ كاملةٍ الا حين نعالج رواية ما بعد ١٨٤٨ . وهكذا كان على أي تحليل مفصّل لهذه المشاكل أن ينتظر حتى الفصول التالية) .

واذا عالج المرء مشكلة النوع الماركسية معالجة جادةً ، معترفاً بالنوع فقط عندما يرى إنعكاساً فنياً خاصاً لحقائق من الحياة خاصة ، فليست هناك مشكلة جوهرية واحدة يمكن ابرازها لتبرير خلق نوعٍ خاص من موضوع الكتابة التاريخي سواء كان ذلك في الرواية أو في الدراما . وطبيعي أن انشغالاً بالتأريخ ينتج دائماً مهامه الفردية والخاصة . ولكن ما من مشكلةٍ من هذه المشاكل الخاصة لها ، أو يمكن أن يكون لها ، ما يكفي من الوزن لتبرير نوعٍ مستقلٍ حقاً من الأدب التاريخيّ .



الفصل الثالث

الرواية التاريخيّة وأزمة الواقعيّة البرجوازيّة

تعني ثورة ١٨٤٨ بالنسبة لاقطار أوربا الغربية والوسطى تغييراً حاسماً في التجمعات الطبقية وفي المواقف الطبقية من جميع مسائل الحياة الاجتماعية الهامة ، ومن منظورات التطور الاجتماعي . وتؤلف معركة بروليتاريا باريس في حزيران عام ١٨٤٨ نقطة تحول في التاريخ على صعيد عالمي . وبالرغم من (التشارتية) ، وبالرغم من الانتفاضات المتقطعة في فرنسا خلال فترة « الملكية البرجوازية » ، وبالرغم من انتفاضة النسّاجين الالمان عام ١٨٤٤ ، فأن معركة حاسمة هنا تخاض للمرة الاولى بقوة السلاح بين البروليتاريا والبرجوازية ، وهنا للمرة الاولى تدخل البروليتاريا المسرح التاريخي — العالمي بوصفها كتلة أو جمهوراً مسلحاً ، مصممة على الكفاح النهائي . وخلال هذه الايام ، تقاتل البرجوازية للمرة الاولى لمجرد استمرار حكمها الاقتصادي والسياسي . وما على المرء إلا أن يتعقب عن كثب تاريخ الأحداث في المانيا عام ١٨٤٨ ليرى التغير الهام الذي أضفاه الانتفاض والاندحار البروليتاريان في

باريس على تطور الثورة البرجوازية في المانيا . وطبيعي أن اتجاهات مناوئة للديموقراطية إلى جانب استعداد لتحويل الاتجاهات الثورية البرجوازية — الديموقراطية إلى تساوم عفنٍ مع النظام الاقطاعي — الاستبدادي كانت موجودة فعلاً عندئذ في دوائر الطبقة الوسطى الالمانية . وقد أصبحت هذه الاتجاهات بعد أيام آذار مباشرة أكثر بروزاً إلى حدٍ كبير . ومع ذلك ، فأن معركة بروليتاريا باريس في حزيران هي التي تجلب تغيراً حاسماً في المعسكر البرجوازي ، حيث تعجل ، إلى درجة خارقة ، عملية التمييز الداخلية المقرر أن تحول الديموقراطية الثورية إلى لبرالية متساومة .

ان هذا التغير يؤثر في جميع مجالات الايديولوجية البرجوازية . ومن السطحية والخطأ معاً الافتراض بأنه حين تدير طبقة ما ظهرها بصورة جدّ جذريةٍ لأهدافها وأفكارها السياسية السابقة فأن مجالات الايديولوجية ومصائر العلم والفن يمكن أن تبقى دون أن تمس . وقد بيّن ماركس تكراراً بتفصيل كبير ، كم هي مهمة كانت الصراعات الطبقية بين البرجوازية والبروليتاريا بالنسبة للعلوم الاجتماعية الكلاسيكية الخاصة بالتطور البرجوازي ، أي الاقتصاد السياسي . واليوم ، ولا سيما في ضوء أعمال ماركس وانجلز لفترة ما قبل ١٨٤٨ المنشورة في الفترة الحديثة ، اذا تتبعنا بعناية عملية انحلال الفلسفة الهيغلية ، استطعنا أن نرى ان الصراعات الفلسفية بين مختلف الاتجاهات والفوارق الدقيقة داخل الهيغلية كانت في جوهرها لا شيء إلاّ صراعات حزبية في الفترة تمهيداً لثورة ١٨٤٨ البرجوازية — الديموقراطية القادمة . وليس إلاّ في ضوء هذه العلاقات يصبح واضحاً لماذا كانت الفلسفة الهيغلية ، التي كانت منذ أواسط العشرينات قد هيمنت على كامل الحياة الثقافية في المانيا ، قد اختفت « فجأة » بعد اندحار الثورة نتيجة خيانة البرجوازية الالمانية أهدافها الثورية البرجوازية السابقة . وقد نُسِيَ « فجأة » هيغل ، الذي كان سابقاً الشخصية المركزية في حياة ألمانيا الثقافية ، وأصبح « كلباً ميتاً » .

وفي تحليله ثورة ١٨٤٨ ، يكتب ماركس بأسهاب كبير عن هذا التغير ، عن أسبابه ونتائجه . كما يقدم صيغاً ذات عمق فكريّ خارق ، موجزاً هذا التغير وتأثيره في جميع مجالات النشاط الايديولوجي البرجوازي . وهو يقول :

> لقد كان للبرجوازية نفاذ بصيرة فعلية في حقيقة أن جميع الأسلحة التي شحذتها ضد الاقطاعية أدارت رؤوسها نحوها بالذات ، وان كل وسائل التربية التي انتجتها تمردت على مدنيتها بالذات ، وان جميع الآلهة التي خلقتها تساقطت بعيداً عنها . لقد فهمت بأن جميع ما يسمى بالحريات وأجهزة التقدم هاجمت وهددت حكمها الطبقي في أساسه الاجتماعي وقمته السياسية في وقت واحد ، وكانت قد أصبحت لذلك **اشتراكية** .

ونحن لا نستطيع الا أن ندرس هذا التغير بايجازٍ هنا في ما يتعلق بتأثيراته في الشعور التاريخي وفي تحسس وفهم التاريخ ، وإلا بالنسبة لهذه الجوانب التي هي ، إذن ، ذات أهميةٍ لمشكلتنا ، مباشرةٍ وحيويةٍ .

١ - التغيرات في مفهوم التاريخ بعد ثورة ١٨٤٨.

هنا ، كما في ملاحظاتنا التمهيدية لهذا الكتاب ، نحن معنيون لا بشأن داخلي خاص بالتأريخ بوصفه علماً ، ولا بنزاع رجل خبرة حول منهج ما ، بل بتجربة التاريخ نفسه الجماهيرية ، بتجربة تتشارك فيها أوسع دوائر المجتمع البرجوازي ، وأولئك الذين لم يكونوا اطلاقاً مهتمين بعلم التاريخ أو على علم بأن تغيراً كان قد حدث داخله . وبنفس الطريقة ، فأن استيقاظ حس بالتأريخ أكثر وعياً كان قد أثر في تجارب وأفكار أوسع الجماهير دون أن يعلموا بالضرورة بأن شعورهم الجديد بالعلاقات التاريخية للحياة كان قد انتج (ثييري) في العلوم التاريخية و (هيغل) في الفلسفة ... الخ .

إذن ، إن طبيعة هذه العلاقة يجب أن تؤكد على نحو خاص ، بحيث لا ينصرف الذهن إلى الاعتقاد ، عندما نتحدث عن تغير ما في مفهوم التاريخ بين مؤلفي الروايات التاريخية ، بأننا نقصد بأن كتابتهم كانت بالضرورة متأثرة بشكل مباشر بالتغيرات في العلوم التأريخية . ونحن نستطيع طبعاً أن نجد تأثيرات من هذا النوع . إن (فلوبير) ، مثلاً ، لم يكن يعرف (تين) و (رينان) ... الخ ، عبر أعمالهما فقط ، بل كان يعرفهما جيداً معرفة شخصية . وتأثير (جاكوب بركهاردت) في (كونراد فيرديناند مير) معروف جيداً . والتأثير المباشر لمفهوم (نيتشه) عن التاريخ في الكتاب ربما يمتد إلى حد أبعد ... وهلم جراً . إلا أن هذا التأثير الممكن اثباته لغوياً ليس هو المهم ، **بل الطابع المشترك لردود الفعل تجاه الواقع** الذي ينتج في التأريخ

والادب مواضيع متشابهة وأشكالاً من الوعي التاريخي . وتمتد جذور هذه الردود في التغير الموضوعة خطوطه العامة بايجاز في كامل الحياة السياسية والثقافية للطبقة الوسطى . واذا كان المؤرخون او الفلاسفة المنفردون قد حققوا تأثيراً ملحوظاً في هذه المسائل ، فليس هذا التأثير سبباً رئيساً ، بل هو نفسه نتيجة للاتجاهات الايديولوجية الجديدة بين الكتّاب والقراء معاً ، التي انتجها التطور الاجتماعي – التاريخي . واذا كنا سنستشهد ، في ما يلي ، بعددٍ من كبار منظري هذا الاتجاه الجديد نحو التاريخ ، فنحن نعتبرهم ممثلي تياراتٍ اجتماعية عامة كانوا قد صاغوها فقط ، بأكثر الأساليب الأدبية تأثيراً .

الا انه توجد ملاحظة تمهيدية واحدة اخرى ينبغي الادلاء بها . ففي فترة ما قبل ١٨٤٨ ، كانت البرجوازية أيضاً القائد الايديولوجي للتطور الاجتماعي . ودفاعها التاريخي الجديد عن التقدم ينير الطريق لكامل تطور هذه الفترة الايديولوجي . وينضج مفهوم البروليتاريا عن التاريخ استناداً إلى هذا الأساس ، موسعاً المرحلة الكبيرة الأخيرة من الايديولوجية البرجوازية عن طريق الانتقاد والمكافحة ، وبالانتصار على محدودياتها . ورواد الاشتراكية البارزون الذين لم يستوعبوا هذه الافكار كانوا ، بهذا الشأن ، غامضين أو متراجعين . وقد تغير هذا الوضع تغيراً جذرياً كبيراً بالتغير الذي حققته ثورة ١٨٤٨ .

إن تقسيم كل شعب إلى « أمتين » حدث – إتجاهاً في الأقل – في حقل الايديولوجية ، أيضاً . وكانت الصراعات الطبقية في النصف الاول من القرن التاسع عشر قد أدت فعلاً ، عشية ثورة ١٨٤٨ ، إلى الصياغة العلمية للماركسية. وقد احتوت الأخيرة جميع وجهات النظر التقدمية تجاه التاريخ بشكل « محذوف » ، أي بمعنى الكلمة الهيغلي الثلاثي : إنها لم تُنتقد وتُلغ فحسب ، بل أُحتفظ بها أيضاً ورفعت إلى مستوى أعلى .

إنّ واقع أننا نجد في هذه الفترة تأثيرات قوية للايديولوجية البرجوازية العامة في كلٍ من حركة الطبقة العاملة والتيارات الديموقراطية المتحالفة معها ، لا يناقض الحقيقة الجوهرية لـ « الأمتين » . فحركة الطبقة العاملة لا تتطور في فراغ ، بل هي محاطة بكل الايديولوجيات المنهارة التابعة لانحلال البرجوازية ، و « الرسالة التأريخية » للأنتهازية داخل حركة الطبقة العاملة تكمن هنا في « التوسط » ، في تسوية الخلاف أو الفرق الحاد ودفعه إلى طريقٍ برجوازي . الا ان جميع هذه العلاقات المتبادلة المعقدة يجب ألاّ تعمّي عن الحقيقة الأساسية وهي أن ايديولوجيات البرجوازية التي يجري تحليلها هنا لم تعد ايديولوجيات عصر كامل ، بل مجرد ايديولوجيات طبقية بمعنى أضيق جداً .

والمشكلة المركزية التي يعرض فيها تغير الموقف من التاريخ هي مشكلة **التقدم** . وقد رأينا أن أبرز كتّاب ومفكري الفترة الواقعة قبل ١٨٤٨ خطوا أهم خطوة لهم إلى أمام بأضفاء صيغةٍ تاريخية على فكرة التقدم : فقد تقدموا إلى مفهومٍ عن الطابع التناقضي للتقدم البشري ، حتى اذا كان صحيحاً نسبياً فقط وليس كاملاً أبداً . الاّ أنّ أحداث الصراع الطبقي جابهت منظري البرجوازية باحتمالٍ خطرٍ جداً بالنسبة لمستقبل مجتمعهم وطبقتهم بحيث أن الشجاعة النزيهة التي كان قد كُشف بها وأعلن عن التناقضات كان محكوماً عليها بأن تختفي . أما درجة الإحكام الذي يرتبط به التقدم مع احتمالات المجتمع البرجوازي المستقبلية ، فيمكن أن تدرس على أفضل وجهٍ بالقاء نظرة عجلى على خصوم فكرة التقدم الاذكياء في فترة ما قبل ١٨٤٨ . ولا يزال الأخيرون يطرحون أفكارهم دونِ قيدٍ نسبياً ، لأن الاخطار الاجتماعية التي ألمحوا اليها والتي حددت تفكيرهم لم تكن بعد مباشِرةً على نحو ينذر بالخطر بحيث تثير تلفيقات دفاعية أو تبريرية . وهذه هي الطريقة التي يكتب بها مثلاً الرجعي الرومانتيكي ، (تيوفيلي غوتير) ، عن هذه المسألة حتى في الثلاثينات . فهويسخر من جميع أفكار التقدم واصفاً إياها بأنها ضحلة وحمقاء .

وهو يعالج يوتوبيات (فورييه) بسخرية ، إلا أنه يضيف في الوقت نفسه بأنه اذا كان التقدم ممكناً بحال من الأحوال ، فلن يكون إلا بهذه الطريقة ؛ وكل ما عداها زيف أو سخرية مريرة ، وتهريج ميّت : « إن الكتائبية (*) هي حقاً زحف على دَيْر ثيليميه » .

وفي هذه الظروف ، تعاني فكرة التقدم من انتكاسة . وعلم الاقتصاد الكلاسيكي ، الذي كان في أيامه قد اعترف بشجاعة بتناقضات معينة في الاقتصاد الرأسمالي ، يتحول إلى تنسيق منافق وكاذب لعلم الاقتصاد المبتذل . وسقوط الفلسفة الهيغلية في المانيا يعني اختفاء فكرة الطابع المتناقض للتقدم . وبقدر ما تستمر فكرة ما عن التقدم في السيادة – وهي لا تزال منذ فترة طويلة الايديولوجية الرئيسة للبرجوازية اللبرالية – فان كل عنصر من عناصر التناقض يُزال منها ، ويجري تصور التاريخ على أنه ارتقاء مباشر وهادىء . وعلى مستوى أوربي ولفترة طويلة ، يكون هذا ، وعلى نحوٍ متزايد ، الفكرة المركزية في علم الاجتماع الجديد ، الذي يحل مكان المحاولات للهيمنة على تناقضات التقدم التاريخي جدلياً .

ومن المسلّم به أن هذا التغير مرتبط بانكارٍ معينٍ للمثالية المحلّقة في الفلسفة الهيغلية وحتى ، في أماكن مختلفة ، بعودة جزئية في الأقل إلى ايديولوجية الحركة التنويرية والمادية الميكانيكية (مثلاً ، في المانيا في الخمسينات والستينات) . إلاّ أن أضعف تيارات الحركة التنويرية وأكثرها لاتأريخيةً هي بالضبط التي تعاد إلى الحياة ، وهذا بغض النظر عن أنّ تيارات فكرية معينة ، احتوت في أواسط القرن الثامن عشر بذور المفهوم الصحيح ، أصبحت بصورة حتمية في هذا الشكل المجدّد عوائق أمام الفهم العلمي الكافي للتأريخ .

ولنوضح هذا بمثلين لهما أعظم الأهمية بالنسبة لمفهوم التاريخ في هذه الفترة . فلقد كان تقدماً تاريخياً عظيماً ومهماً حين بدأ تنويريّو القرن الثامن

(*) التعاونية التي صممها ودعا إلى اقامتها (فورييه) .

عشر التحقيق في الظروف الطبيعية المحيطة بالتطور الاجتماعي وحاولوا تطبيق مقولات ونتائج العلوم الطبيعية مباشرة على معرفة المجتمع . وطبيعي أنّ هذا أدّى إلى الكثير مما هو منحرفٌ ولاتأريخي ، إلا أنّه في الصراع مع المفهوم الثيولوجي التقليدي عن التاريخ كان يرمز إلى تقدم ملموس جداً في ذلك الوقت . إلاّ أن الأمر كان مختلفاً جداً في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . واذا كان المؤرخون أو السوسيولوجيون حاولوا الآن جعل الداروينية ، مثلاً ، الأساس المباشر لفهمٍ ما للتطور التأريخي ، فما كان ممكناً أن يؤدي ذلك إلاّ إلى حرفٍ وتشويهٍ للعلاقات التاريخية . فالداروينيّة تصبح مصطلحاً تجريدياً ، ويبدو الرجعي القديم ، (مالثيس) ، في العادة وكأنّه « لبّ » ها السوسيولوجي . وفي مجرى التطور اللاحق يصبح التطبيق المتكلّف للداروينيّة على التأريخ دفاعاً صريحاً عن هيمنة رأس المال الوحشية . وتتضخم المنافسة الرأسمالية لتصبح لغزاً ميتافيزيقياً مذيباً للتأريخ على يد « القانون الأبديّ » للصراع من أجل البقاء . والمفهوم التاريخي الأقوى لهذا النوع هو فلسفة (نيتشه) ، التي تصنع ميثولوجيا مركّبة ، من الداروينية والصراع اليوناني ، (آغون) .

والمثل الآخر ، وهو مميّز أيضاً ، هو مثل العنصر . وكما هو معلوم جيداً ، تلعب مشكلة العنصر دوراً هاماً في كلٍ من التفسيرات التاريخية للحركة التنويرية وأعمال (ثييري) التأريخية ومدرسته في ما بعد — هنا على وجه الخصوص . والآن حين يجعل (تين) فكرة العنصر النقطة الرئيسة في علمه الاجتماعي (ولا نذكر هنا رجعيين صريحين من أمثال « غوبنيو ») ، يبدو هذا للوهلة الأولى استمراراً لهذه الاتجاهات . الا أن هذا الاستنتاج خادع ، لأن مشكلة العنصر ، بالنسبة لثييري ، التي لم يحللها أبداً تحليلاً تاماً ، تعود إلى مفهومه الأساس عن التاريخ بوصفه تأريخ الصراعات الطبقية . وتشابك (السكسونيين) و (النورمانيين) في انجلترا ، و (الفرانكيين) و (الغوليين) في فرنسا ، لا يؤلف أكثر من انتقال إلى تحليل الصراعات الطبقية بين « الطبقة

الثالثة » الصاعدة وطبقة النبلاء في تأريخ العصور الوسطى والأزمان الحديثة . ولم ينجح ثييري في حل عقدة العداءات القومية والطبقية المعقدة خلال نهوض الامم الحديثة ، الا أن نظريته عن صراع العناصر كانت الخطوة الاولى نحو تأريخٍ للتقدم ، متماسكٍ وعلمي . ومع (تين) يكون الاتجاه في الوجهة المعاكسة . فتحت قناع التعبير العلمي الزائف يجري تحويل العنصر إلى كيان أسطوري ، لا تأريخي ومعادٍ للتأريخ كلياً . إن التاريخ يُنْفى بأسلوب رجعي ويُذوّب جزءٌ منه ليكون مجموعة « قوانين » سوسيولوجية ، مناوئة للتأريخ ، وجزء آخر ليصبح فلسفة تأريخ مُؤَسْطَرة (*) ، هي في جوهرها معادية للتاريخ تماماً .

وبطبيعة الحال لسنا قادرين على أن نعدد هنا ، حتى بشكل ضئيل ، الأتجاهات المختلفة ، والمتناقضة أغلب الأحيان ، التي تحللت اليها تأريخية الفترة السابقة . وإلى حدٍ ما ، يتخذ هذا التطور شكل إنكار للتأريخ علنيّ . ولا يلزمنا سوى أن نذكر فلسفة (شوبنهاور) ، التي كانت في هذه الفترة تزيح تعاليم هيغل في المانيا ، والتي واصلت تدريجياً مسيرتها الظافرة في كامل كل قطر في أوربا . إلاّ أن هذا النفي التجريدي والجذري للتأريخ بأيّ شكل لم يستطع الحفاظ على مركزه المهيمن فترة طويلة . وقد نشأت اتجاهات مماثلة سعت إلى تثبيت مناوءة التأريخية بشكل تاريخي . فقد كان مفهوم (رانكي) عن التأريخ ، كما كانت فلسفة شوبنهاور ، قد تكوّن قبل ١٨٤٨ . ولكنه لم يصبح اتجاهاً مهماً ومهيمناً إلا بعد اندحار الثورة البرجوازية . ومفهوم رانكي يتظاهر بأنه مفهوم تاريخي حقاً ويحارب الفلسفة الهيغلية على أساس طابعها الأستدلالي . ولكن لو تمعنا في جوهر الخلاف الحقيقي لوجدنا رانكي ومدرسته ينكران فكرة وجود عملية تناقضية في التقدم الانساني . ووفقاً لمفهومهما ، ليس للتأريخ أي اتجاه ، ولا أيّ ارتفاعات أو انخفاضات : « إن كل عصور

(*) محولة الى أساطير .

التاريخ متماثلة في قربها من الله ». وهكذا ، توجد حركة دائمة ، ولكنها بغير اتجاه : والتأريخ مجموعة حقائق مثيرة عن الماضي وتصويرٌ لها .

ولما كان التأريخ ، إلى حد متزايد أبداً ، لم يعد متصوراً بوصفه ما قبل تاريخ الحاضر ، أو ، اذا كان كذلك ، فعندئذ بطريقة « مستقيمة » ، ارتقائية ، فأن مساعي الفترة السابقة لأدراك مراحل العملية التاريخية في فرديتها الفعلية ، كما كانت فعلاً من الناحية الموضوعية ، تفقد أهميتها الحية . وحين لا تكون « فرادة » الأحداث السابقة هي المطروحة ، فان التاريخ **مُحَدَّث** . وهذا يعني أن المؤرخ ينطلق من الأعتقاد بأن التركيب الجوهري للماضي هو اقتصادياً وايديولوجياً ذات تركيب الحاضر . وهكذا فلفهم الحاضر ، فان كل ما على المرء أن يفعله هو أن ينسب أفكار ومشاعر وحوافز اناس الوقت الحاضر إلى الماضي . وبهذا الشكل ، تنشأ مفاهيم عن التاريخ ، من أمثال مفاهيم (مومسين) و (بوهلمان) ... الخ . وتستند إلى نفس الافتراضات ذات النظريات الفنية ـ التاريخية ذات النفوذ التي تبناها (ريغيل) وأتباعه ، وان كان بينها نقاط اختلاف . ونتيجةً لذلك ، يتحلل التاريخ إلى مجموعة غرائب وشواذ . واذا رفض مؤرخ تطبيق هذه الطرق بشكل كامل ، توجب عليه إذن أن يتوقف عند مجرد وصفٍ ما لهذه الغرائب ؛ وهو يبقى راوية حكايات أو نوادر . واذا قام بالتحديث بصورةٍ منتظمة ، أصبح التأريخ عندئذ مجموعة من الغرائب . وهكذا ، مثلاً ، اذا كانت الرأسمالية والاشتراكية قد وجدتا فعلاً في التاريخ القديم بالمعنى الحديث ، كان في الحقيقة سلوك المستغلين والمستغَلين القدامى المسألة الأكثر غرابة وشذوذاً ونوادر التي يمكن تصورها .

إن هذا الاتجاه نحو التحديث ، ويرتبط معه ارتباطاً وثيقاً الاتجاه نحو تعمية التاريخ ، الذي وصل في عصر الاستعمار ذروته في مفاهيم من أمثال مفاهيم (شبينغلر) ، يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالتغير الفلسفي في الايديولوجية

البرجوازية بعد ١٨٤٨ . وقد كانت مثالية هيغل الموضوعية وكتابات مؤرخي العصر الكبار يتغلغل فيها كلياً الأيمان بان الواقع الموضوعي ، ومعه التاريخ ، أمر قابل للمعرفة . وهكذا فقد عالج ممثلو هذه الفترة المهمون التاريخ بأسلوب مادي ، مهما تكن ماديتهم غير واعية وبالتالي ناقصة . أي ، انهم حاولوا أن يكتشفوا قوى التاريخ الدافعة الفعلية كما كانت تعمل موضوعياً وأن يفسروا التاريخ منها . وهذا قد توقف الآن تماماً . ولم يعد علم الاقتصاد البرجوازي المبتذل قادراً على أن يقوم بمهمة مساعد للتاريخ : فخلال هذا التطور يتحول علم الاقتصاد نفسه إلى تحليل لافكار اقتصادية أكثر منه حقائق موضوعية عن الانتاج (نظرية المنفعة الحديّة) . والسمة المنهجية الأصيلة الوحيدة لعلم الاجتماع الجديد هي أنه يفصل معرفة « قوانين » السلوك البشري عن الاقتصاد ويجعلها مستقلة . والفلسفة ، التي تتجه في طرق متفاوتة نحو المثالية الذاتية ، تأخذ ، على نحو متزايد ، بأعتبار « حقائق الوعي » نقطة الانطلاق الوحيدة لمنهج علمي . وبهذه الطريقة ، يكتسب تحديث التاريخ أساساً أيديولوجياً واسعاً . ويبدو أن الطريق الوحيد لـ « فهم » الماضي يكمن في ابراز طريقتنا في رؤية الأشياء ، في الانطلاق من أفكارنا بالذات .

إن كل هذه الاتجاهات التي راقبناها حتى الآن بصورة رئيسة بين تيارات تعترف بدرجة أو أخرى بالتقدم ، تتوسع بين ورثة النقد الرومانتيكي للرأسمالية . ويدخل انتقاد التقسيم الرأسمالي للعمل ، وعدم وجود ثقافة للرأسمالية ... الخ ، بشكل متزايد في خدمة أكثر الطبقات رجعية ، والجناح الأكثر رجعية بين الطبقات الحاكمة . ويقدم ماركس وانجلز منذ عام ١٨٥٠ انتقاداً هاماً إلى هذا التغير في حالة ممثلين بارزين إثنين من ممثلي فترة ما قبل ١٨٤٨ . فهما يبيّنان كيف أن (غويزوت) ، بدافع الخوف من ثورة بروليتارية ، يلغي جميع منجزات مدرسة المؤرخين الفرنسية ، وكيف أن إرتقائية مبتذلة تلغي جميع فروق ومشاكل التطور الملموسة في التأريخين الانجليزي والفرنسي . ثم ، في

مناقشة لآخر أعمال (كارلايل) ، يبينان كيف أن إنتقاد الأخير للرأسمالية سابقاً ، الذي اشتمل على عناصر ثورية ، قد أصبح أيديولوجية للرجعية الأكثر صراحةً ووحشية .

إن التطورات اللاحقة اثبتت بوضوح صحة تحليل ماركس . ففي الوقت الذي كانت فيه الانتقادات الرومانتيكية للرأسمالية ، بالرغم من تمجيدها الرجعيّ للعصور الوسطى ، ديموقراطيةً في العديد من الجوانب ، وأحياناً ، حتى متمردة بشكل احتجاج على الحكم الاوليغارشي للرأسماليين الكبار ، كما هو الحال في (كوبيت) و (كارلايل) الشاب نفسه ، فقد تطورت الآن بصورة متزايدة في اتجاه العداء السافر للديموقراطية ، وكافحت العناصر الديموقراطية الموجودة حتى الآن في الرأسمالية وحتى في الاستعمار بتصميم متزايد بأستمرار . ويصبح الكفاح ضد انعدام الثقافة لدى الرأسمالية كفاحاً ضد الديموقراطية ، ضد « تكتيل الجماهير » ، في صالح ديموقراطية رجعية جديدة « للأقوياء » ، للنخبة ... الخ . ويكفي أن نتأمل سوسيولوجيين من أمثال (باريتو) أو (ميشيل) . وينتج هذا التطور المعادي للديموقراطية علمه **الفلسفي — النفسي الخاص به** ، الذي تكون مهمته الوحيدة كشف نشاط الجماهير « علمياً » باعتبارها منذ البداية غير معقولة ، لاعقلانية ، عديمة المعنى (نيتشه ، لي بون ... الخ) .

وبالنسبة للأدب خلال فترة الانتقال ، كانت آراء (تين) و (بيركهاردت) ونيتشه ذات أهمية خاصة . وسوف نختار مجرد جوانب قليلة من منهجية بيركهاردت ومفهومه عن التاريخ ، حيث ستعمل على أن توضح ، من الجانب الايديولوجي ، تلك الاتجاهات التي تظهر في الأدب . وبأمكاننا أن نهمل تلك الجوانب من مفهومه التي أحتُويَتْ مسبقاً في صورتنا العامة ، ومثال ذلك نفي التقدم ، حيث يمكن اعتبار هذا شيئاً معروفاً في الوقت الحاضر .

إن بيركهاردت ينطلق من موقف ذاتي متعمد وواع من التاريخ : « إن

المرء لا يستطيع أن يتجنب قسطاً كبيراً من الاعتباطية في إختياره الأشياء . إننا « لاعلميون » . ووفقاً لبيركهاردت ، توجد حقـائق منقولة مجردة لا تملك إلاّ الذاتيّة الفرديةُ القدرةَ على جلبها إلى الحياة . ووفقاً لنظريته ، فان دوراً مهماً جداً تلعبه الحكايات التأريخية في إحياء التاريخ هذا . فهي تؤلف « تاريخاً متخيَّلاً ، ينبئنا بما كان متوقعاً من الناس وما يميزهم » . (وسيتذكر القارىء بالتأكيد برنامج الرومانتيكي ، فيْغني) .

وعواقب هذا المفهوم الأهم من سواها هي فصله رجال التاريخ الكبار عن المجرى الشرعي للتاريخ ، وعزلهم ورفعهم إلى مستوى الاسطورة . وبيركهاردت يذكر هذه الحقيقة تكراراً وبتأكيد : « ان العظمة هي **ما لا نكونه نحن** ... والعظمة الحقيقية لغز ، وتأثيرها سحري » ... الخ . وقد أصبحت آراء بيركهاردت هذه منتشرة وشعبية إلى درجة بالغة جـداً نتيجة صوره التاريخية العظيمة ، ولا سيما صور حركة النهضة . وهذه نتيجة طبيعية وحتمية من نتائج التراجع الايديولوجي عن مفهوم التقدم في الفترة السابقة .

وبطبيعة الحال ، ليس بيركهاردت نفسه مدافعاً عادياً عن مجد « الأنسان القويّ » الرأسماليّ . بل بالعكس ، فهو ، بقدر تعلق الأمر بالحاضر ، معذَّب بأعمق الشكوك وبين فكي محنة مستمرة . وهـذا الانقسام المتميز عند بيركهاردت هو أيضاً التعبير عن اتجاه المرحلة العام . ويعالج بيركهاردت رجاله العظام الممجَّدين بخليطٍ من الاعجاب والفزع . وعبر وسيلته ، يصبح رجل النهضة المتسم بالعنف النموذج المثالي لرأسمالية « مثقفة » تغلبت على كل مظهرٍ من الديمقراطية . إلاّ أنه هو نفسه ينظر إلى هؤلاء الناس ، الذين يجمعون « الفساد العميق وأنبل الانسجام » ، بشعور « يوازن بين الاعجاب والرعب » .

ان هذا يدخل ذاتية مضاعفة ومتناقضة على المراقبة التأريخية التي تتظاهر بنوع من الجدلية في تقسيمها ، الاّ انها ، في الواقع ، لا تعكس إلا انقسام وجهة نظر المراقب ، ولا علاقة لها بالتاريخ نفسه . ومعنى هذا ان الشخصيات

التاريخية مفصولة عن القوى الدافعة الحقيقية في عصرها ، وعن مآثرها ، وبذلك تصبح مستحيلة الفهم ، وتكتسب اهمية تزيينية بحكم عدم امكان فهمها بالذات . ويتوسع هذا التصوير التزييني أكثر عن طريق الاهتمام الخاص والمكانة المركزية المضفاة على التجاوز على التاريخ بوحشية .

وبعد أن تكون مثل هذه الشخصية قد ظهرت ، وهي « تتجاوز الخير والشر » ، يعالجها بيركهاردت ، المؤرخ ، بمعيار اخلاقي معاصر ، بالاخلاقية المنعزلة والمهذّبة للمثقف الرأسمالي السابق. وهو يُدخل تناقضاته هو على الماضي ، حيثما كان ذلك ممكناً . وهكذا ، فان الجدلية الظاهرية للأخلاقية والجمال ، التي تنهض بهذا الشكل ، ليست تناقضاً داخلياً للشيء نفسه ، بل مرآة لعجز هذه الذاتية عن ادراك حركة الواقع التاريخي بطريقةٍ موحدة .

وما وجد لدى بيركهاردت بصورة بذرةٍ فقط ، يتفتح عند نيتشه بصورة نظام معين . وهنا أيضاً ، لا نستطيع أن نشير إلا إلى جوانب قليلة من الاهمية الحاسمة بالنسبة لمشكلتنا . ويعتمد تأثير نيتشه غير الاعتيادي ، ليس إلى حد قليل ، على الجديّة التي تناول بها لاأدريّة وذاتية عصره ، والجرأة البالغة التي أخذ يعالجهما بها . وهو يعلن بصراحة ووضوح « انه ليس ممكناً العيش مع الحقيقة » . ومن وجهة النظر هذه ، يعلن بأن جوهر الفن هو : « تكييف للاشياء منحاز ، بأقصى درجة ، ومنحاز بقسوة ، وتزييف أساسي ، استبعاد بالضبط لمجرد الشعور الموضوعي ، المدرك ، المتثبت من الأمور ... اللذة في الفتح أو الاخضاع بادخال معنى ما » .

إن هذا فعلاً هو فلسفة الكذب باعتبارها الوسيلة الوحيدة لرد فعل كائنٍ انساني حيّ تجاه الواقع .

وحيثما تعلق الأمر بالتاريخ ، وضع نيتشه هذا على نحو أكثر تأكيداً . إنه يحارب كتابة التاريخ الاكاديمية ، ويحارب عزلته هو عن الحياة . إلا أن العلاقة التي يؤسسها بين العلم الاجتماعي والحياة هي علاقة التشويه الواعي للتاريخ ،

وقبل كل شيء الاهمال المتقصد للحقائق المزعجة غير الملائمة لـ « الحياة » . ونيتشه ينسب التاريخ إلى الحياة بلجوئه إلى الحقيقة التالية من الحياة : « إن كل الافعال تتطلب القدرة على النسيان » .

إن هذه فعلاً فلسفة للمدافعين متشككة في طيبة الدوافع البشرية . وما يخفيه بحرجٍ أساتذة الجامعة الذين هم في خدمة البرجوازية ، والمتستّرون بجبنٍ وراء قناع الموضوعية ، ينطق هنا به نيتشه علناً وبغير إستحياء . وتبدو في رأي نيتشه الضرورة التاريخية بالنسبة لبرجوازية عصره لتزييف حقائق التاريخ ، ولاهمالها أو حذفها على نحو متزايد ، حقيقةً من حقائق الحياة ، « عميقة » و « خالدة » و « بايولوجية » .

وما يميز إلى درجةٍ بالغة التطور الايديولوجي لكامل هذه الفترة هو الاسلوب الذي يطرح به نيتشه هذا التبرير الفلسفي لتزييف التاريخ على نحو تبريري . وهنا نقتبس من ذلك :

> إنّ ما لا تهيمن عليه طبيعة كهذه ، قد تنساه حالاً . إنها لم تعد موجودة والافق مغلق وكامل ، وما من شيء يذكر بأن وراءه لا يزال يوجد ناس ، عواطف ، مبادىء واغراض . وهذا قانون شامل ؛ فكل شيء يعيش لا يسعه الا ان يصبح صحيحاً ، قوياً ونافعاً ضمن افق ما ؛ واذا لم يستطع أن يسحب افقاً حول نفسه أو ، من جهة أخرى ، اذا كان مغرقاً في الانانية بحيث لا يُدخل نظرته الخاصة ضمن افق اجنبي ، فلا بدّ له عندئذٍ من أن ينهار بسأم أو يسرع نحو نهاية مناسبة .

إن فلسفة نظرية الشذوذ التاريخي مطروحة هنا ، ربما لأول مرة ، بأقصى شكل جذري لها . والنظرية نفسها ، كما هو معروف ، موجودة فعلاً في مفهوم الثقافة والعنصر في علم الاجتماع السابق والمعاصر . ولكنها لم تعمم بهذا الشكل المتشكك قبل مجيء نيتشه . وما تقوله في الواقع هو أن كل وحدة ، سواءأكانت

فرداً أو عنصراً أو أمة ، لا تستطيع أن تعيش إلاّ نفسها . ولا يوجد التاريخ الاّ كمرآة لهذه الأنا أو الذات ، الاّ شيئاً ليلائم مقتضيات الحياة الخاصة للأخيرة . التأريخ فوضى ، وهو بذاته لا معنى له بالنسبة لنا ، الاّ ان كل واحد يستطيع أن يعزو إليه « معنى » يلائمه ، وفقاً لحاجاته .

وفي هذا العمل المبكر ، يصنف نيتشه أيضاً ثلاث طرق ممكنة لمعالجة التاريخ التذكاري ، الأثري والانتقادي . وجميع الطرق الثلاثة محددة بطريقة «بايولوجية» مماثلة ؛ أي أنّ ما من واحد منها يستهدف معرفة الواقع الموضوعي ، بل مجرد تكييف وتجميع حقائق تاريخية ملائمة وفقاً لمتطلبات حياة نمط معين . (وهنا لدينا مخطط المفهوم اللاتاريخي عن المجتمع والتاريخ لفترة كاملة : ويتطابق مخطط نيتشه بالمثل مع نهج شبنجلر ، ومع « سوسيولوجيا المعرفة » ومع السوسيولوجيا المنشقية المبتذلة) .

وليس من الضروري قول المزيد عن الاشكال المختلفة التي تطورت بها هذه الذاتية تجاه التاريخ . وقد استشهدنا ببيركهاردت ونيتشه بوصفهما ممثلي تيارات واسعة في هذه المسألة . ولكن ، كمثال ختامي ، فلنتذكر مفهوم (كروشيه) عن التاريخ لكي نبين بصورة واضحة جداً بأن هذا الاتجاه يستمر دون نقصان عبر كامل الفترة وبأن ما يسمى بالاتجاهات نحو المثالية الموضوعية — وكروشيه هو هيغليّ جديد — لا يؤثر في هذا الاتجاه الجديد . ويقول كروشيه : « كل التأريخ الحقيقي تأريخ للحاضر » . إلاّ أن هذا يجب ألاّ يُفسر بأنه موصلٌ للتأريخ بمشاكل الحاضر الموضوعية ؛ إنه ليس مفهوماً لا يمكن بموجبه أن يُفهم الحاضر الاّ موضوعياً عبر ما قبل تاريخه . كلا ، فبالنسبة لكروشيه ، أيضاً ، يكون التأريخ شيئاً موضوعياً ، تجربة . وهو يوضح مقولته بالشكل التالي : إنه يقتبس امثلةً قليلة من المواضيع التي يعالجها التاريخ ويقول :

في الوقت الحاضر ، ما من واحد منها يحركني : وبالتالي ، فبالنسبة لي ، وفي هذه اللحظة ، ليستْ هذه المسلسلات بالأحداث

تواريخ ، وانما هي عناوين كتب تاريخية في أقصى الحالات . انها تواريخ ، أو ستكون كذلك ، بالنسبة لمن فكروا أو سيفكرون فيها ، وبالنسبة لي كانت هي كذلك عندما فكرت فيها واستخدمتها لمستلزماتي الثقافية ، وستكون هي كذلك مرة أخرى إذا فكرت فيها مرة أخرى .

ولا تحتاج هذه النظرية عن التاريخ إلاّ أن تحوّل إلى شعرٍ لتنتج قصيدة بقلم (هوفمانستال) أو (هنري دي ريجنيه) .

وفي كل هذه النظريات يرى المرء المحاولات المتشنجة التي يبذلها منظّرو هذه الفترة لينصرفوا بنظرهم عن حقائق واتجاهات التاريخ الفعلية ، ولحرمانها من الاعتراف ، وفي الوقت ذاته ، ليجدوا تفسيراً موضحاً ، . . . ، حديثا ، في « جوهر الحياة الازلي » . والتأريخ بوصفه عمليةّ كليةّ ، يختفي ؛ وتبقى في مكانه فوضى تُؤْمَرَ كما يشاء المرء . وتجري معالجة هذه الفوضى من وجهات نظر ذاتية على نحوٍ واع . وليس إلا رجال التاريخ العظام من يقدم مواقف ثابتة في هذه الفوضى ، فهم ينقذون الجنس البشري دائماً بطريقة غامضة من السقوط . وكوميديا هذا الوضع (أو في الأفضل كوميديته — تراجيديته) لا يمكن تقييمها فعلاً الا اذا تأمل المرء تأملاً أكثر دقة قليلاً في « منقذي » هذه الفترة التاريخيين الفعليين — نابليون الثالث وبسمارك . وطبيعي أن بيركهاردت ونيتشه على حظٍ وافر من الذكاء والذوق الحسن بحيث لا يعجبان إعجاباً اعمى بهؤلاء « الرجال العظام » في زمنهم باعتبارهم عظاماً حقاً ، بنفس الطريقة التي يعجب بها القسم الكبير من الطبقة التي كانا يمثلانها . ولكن موقفهما من الرجال العظام بصورة عامة هو في الحقيقة نفس موقف ذلك الباريسيّ ضيق التفكير من « شلة الأنس » أو شارب البيرة الالماني من « مستشاره الحديدي » . وينتهي تفوق بيركهاردت ونيتشه الفكريّ إلى ما يلي : بعد أن استاءا من بسمارك الحقيقي أو الفعلي ، يستحضران من تأريخ أسطوريّ

ما بسماركات اعظم ، وقبل كل شيء ، أكثر تهذيباً ، لاغراضهما الخاصة .

ان المقولات التاريخية – السياسية التي تساعدهما في هذه التفسيرات (السلطة التجريدية ، «السياسة الواقعية» ... الخ) تحمل بشكل كامل طابع تصرفات الرجال العظام الزائفين لذات فترتهما . وواقع أن بيركهاردت يضع تحفظات أخلاقية وأنه يرى كل السلطة شراً بطبيعتها ، لا يغير ، كما رأينا ، تغييراً مهماً مبادىء هذا المنطلق الأساسية . والحقيقة انه لا يزيد الا من تناقضات الأخير ، حيث يقربه من موقف البرجوازية الصغيرة ، موقف « من جهة / ومن جهة أخرى » ، تلك البرجوازية التي يتجاوز هو عادةً مستواها الثقافي أو الفكري .

ماذا إذن يستطيع الفن أن يأخذ من ماض متصوَّر بهذا الشكل ؟ إن هذا الماضي يبدو فوضى هائلة متقزّحة الألوان ، أكثر مما يبدو كذلك حتى الحاضر . ولا شيء يرتبط موضوعياً وعضوياً حقاً بالطابع الموضوعي للحاضر . ولهذا السبب ، تستطيع ذاتية تجول بحرية أن تلتصق أينما وكيفما تشاء . ولما كان التاريخ قد جرى تجريده من عظمته الداخلية الحقيقية – جدلية التطور التناقضي ، التي جُرِّدت فكرياً – فكل ما يتبقى لفناني هذه الفترة هو عظمة تصويرية وتزيينية . ويصبح التاريخ مجموعة من الحكايات الغريبة . وفي نفس الوقت ومرةً أخرى ، وبصورة حتمية ، لما كانت العلاقات التاريخية الفعلية مفهومة على نحو أقل فأقل ، فان سمات متوحشة ، حسية ، بل بهيمية ، تأخذ باحتلال الصدارة . وفي جميع فنون هذه الفترة التي تصوّر الحاضر ، يكون العجز عن فهم مشاكل العصر الكبيرة مصحوباً بالقسوة في طرح العمليات المادية ، متسترة بضبابية بايولوجية (زولا مقابل بلزاك وستندال) . ويصحّ هذا أيضاً ، كما سنرى على تصوير التاريخ .

ومما يثير التأمل جداً من وجهة النظر هذه سماع احكام كبار نقاد هذه الفترة في النمط الكلاسيكي من الرواية التاريخية . إن (تين) ، الذي يصف في تاريخه للأدب الانجليزي عالم شكسبير بأنه مستشفى مجانين جذّاب ، مملوء

بمجاذيب أذكياء وانفعاليين ، يشكو قبل كل شيء من انعدام القسوة عند سكوت . « إن وولتر سكوت يقف عند عتبة الروح وردهة مدخل التاريخ ؛ وفي حركة النهضة والعصور الوسطى يختار فقط ما هو ملائم وسارّ ، حاذفاً اللغة الساذجة ، الحسيّة الجامحة ، الوحشيّة البهيمية ... » . وهذا الرأي يردده بأمانة تلميذه ، (جورج براندیس) . فهو يقول إن وولتر سكوت « طرح الأزمان السالفة بانقاص قويّ لعناصرها القاسية بحيث تعاني من ذلك الحقيقة التاريخية معاناة كبيرة جداً » . وهذا الموقف يقرر حكم معظم الأدب التقدمي لهذا العصر على الفترة الكلاسيكية للرواية التاريخية . فزولا يعتبر اهتمام بلزاك بسكوت بِدْعَةً مُبْهَمة . ويلخص براندیس حكمه بالقول بأن أعمال سكوت لا يدركها المتعلم ، وانها « تشترى على عجل ولهفة من قبل أولئك الذين يريدون قراءات خفيفة فقط ، أو تُحفظ وتُجلّد من قبل المتعلمين لتُوقّر على شكل هدايا عيد ميلاد أو تعميد لأبناء وبنات الإخوة والأخوات وبنات أخي الزوج أو أخته وبنات أخي الزوجة أو أختها » .

إنّ الكتّاب أنفسهم ، بالرّغم من فقدهم الصلة بالفترة الكلاسيكية غير البعيدة جداً التي وجدت فيها الرواية التاريخية ، — وهي خسارة حتمية تاريخياً كما سنرى — يمثلون الذروة الأدبية لهذه الفترة . ومفهومهم عن التأريخ ، رغم كل اعتباطيّته الذاتيّة ، هو مع ذلك احتجاج مخلص على قبح وتفاهة الحاضر الرأسمالي . والماضي مؤسلب ومعالج بطريقة مثالية بحيث يجري تحويله إلى شيء مارد وبربري ، بعيداً عن الاحتجاج الرومانتيكي . (وفي الفصل التالي تبدأ بدراسة مفصلة للمثل الرئيس لهذا الاتجاه وهو رواية **سالامبو** لفلوبير) .

وأياً كان عنصر الشك في هذا الاتجاه الأدبيّ ، فهو يسمو على الرواية التاريخية المملة كل الاملال ، رواية الدفاع عن الحاضر ، الدفاع عن تلك « السياسة الواقعية » التي أدت إلى إستسلام البرجوازية الألمانية المخزي امام « الملكية البونابرتيّة » لآل هوهينزوليرن وبسمارك . وإذْ نحن نحلل أنماطاً

من التطوّر من ناحية الأدب العالمي ، فلا يسعنا إلا أن نذكر رواية (غوستاف فريتاغ) ، « **أسلافنا** » ، بوصفها أفضل نتاج أدبيّ في هذه الفترة .

ولا يزال هذا النوع من الأدب يتمتع بأهمية معينة من حيث المحتوى ، بالرغم من أنّه محتوى التساوم اللبراليّ ، إلاّ أن فصل الحاضر عن التاريخ يخلق رواية تاريخية تهبط إلى مستوى التسلية الخفيفة . وموضوعات هذه الرواية مشوشة وغير مترابطة ، وهي مملوءة بإغرابٍ متسمٍ بالمغامرات والآثارية الفارغة ، أو بالاثارات أو الخرافات . ويسخر (ألدوس هكسلي) بذكاء من « سحر التاريخ » هذا ، الذي يؤلف من (ايبيرس) إلى (موريوس) مخزون أو مادة القراءة الخفيفة التاريخية . وهو يقول أن التاريخ يهيىء بين « المثقفين » نوعاً من التذكر العائلي ، وموضوعاً للمحادثة العائلية . « إن كل شخصيات التاريخ الرائعة تقريباً هي أعمامنا الثقافيون ، أو عماتنا الثقافيات » . وإذا كان المرء لا يعرفهم ، فهو شخص خارجي ، شخص لا ينتمي إلى « العائلة » .

ولكن هذه التذكرات العائلية هي ، في كل من التاريخ وفي تأريخ الأدب ، قصيرة العمر جداً . فأيّ موضوع غريب يبرز على نحوٍ غير متوقع ، ويوقد النار في المثقفين عاماً أو عامين ؛ وبعد خمسة أعوام يكون الصخب كله منسياً ؛ وبعد عشرة أعوام ليس إلا علماء الأدب المجتهدون من سيتذكر أنّه كان يوجد يوماً روائي تاريخي شهير يدعى (فيليكس دان) . ولا بدّ لنهجنا في المعالجة أن يتجاهل هذه القبور الجماعية لمشاهير سابقين .

٢ ـ صنع الخاص والتحديث والاغراب .

إن « سالامبو » فلوبير هي العمل النموذجي أو التمثيلي الكبير لهذه المرحلة من التطور في الرواية التاريخية . وهي تجمع كل صفات أسلوب فلوبير الفنيّة العالية ، ومن الناحية الأسلوبية ، فهي نموذج أهداف فلوبير الفنية . وهذا هو السبب في أنها تبيّن ، على نحو أوضح بكثير جداً من كتابات كتّاب هذه الفترة العاديين وغير الموهوبين ، التناقضات غير المحلولة ، و « مشكل » الرواية التاريخية الجديدة الداخلي الذي لا سبيل إلى ازالته .

لقد صاغ فلوبير أهدافه صياغة مبرمجة . فهو يقول إنّه أراد أن يطبق نهج وطريقة الرواية الحديثة على العصور القديمة . وقد اعترف بهذا البرنامج اعترافاً كاملاً ممثلون مهمون للإتجاه الجديد في المدرسة الطبيعية . وانتقاد زولا لـ«سالامبو» هو في جوهره تحقيق لقول فلوبير هذا . ومن المعروف أن زولا يجد بعض الأخطاء في عدد من التفاصيل ، إلا أنّه يسلّم بأن فلوبير طبق أساليب الواقعية الجديدة على المادة التاريخية تطبيقاً صحيحاً .

وفي الظاهر ، إن رواية « سالامبو » لم تنجح نجاحاً بارزاً كما كان شأن رواية « مدام بوفاري » . ومع ذلك ، كان صداها قوياً جداً . وقد كرّس لها ناقد الفترة الفرنسي البارز ، (سانت ـ بوف) ، سلسلة كاملة من المقالات . واعتبر فلوبير نفسه هذا النقد على درجة كبيرة من الأهمية بحيث أنّه تناول ، في رسالة إلى سانت ـ بوف ، نشرت فيما بعد ، جميع نقاط ناقده بالتفصيل . ويبين هذا الخلاف بشكل بارز جداً المشاكل الجديدة التي كانت قد نشأت

في هذه المرحلة الجديدة من الرواية التأريخية ، بحيث يترتب علينا أن نعالج بإسهاب الحجج الرئيسة في الخلاف .

إن الموقف الانتقادي الرئيس الذي يتخذه سانت ــ بوف قائم على التنقص ، بالرغم من احترامه لشخصية فلوبير الأدبية . وما يجعل هذا التنقص مهماً جداً بالنسبة لنا هو أن الناقد نفسه يتخذ موقفاً فلسفياً وأدبياً مماثلاً في عدة جوانب تجاه فلوبير الذي ينتقده . والفرق هو أن سانت ــ بوف ، الأكبر سناً ، لا يزال مرتبطاً شيئاً ما بتقاليد الفترة السابقة ، وهو أكثر مرونة واستعداداً للتساوم من فلوبير ، ولا سيما في المسائل الفنية . وقد انتهج فلوبير طريقه حتى خاتمته المنطقية ، مع الاهمال المتطرف لكاتب عميق الاعتقاد وذي شأن مهم . وعلى ذلك ، كان انتقاد سانت ــ بوف لأسلوب فلوبير الخلاّق هو بالتأكيد ليس انتقاده فترة سكوت ــ بلزاك ، كما سنرى هذا . والحقيقة ، ففي هذه الفترة اقترح سانت ــ بوف بل حتى حقق أفكاراً فنيّة اقتربت في عدة جوانب من أفكار فلوبير وتناقضت بشدة مع أفكار بلزاك .

وقد أدرك فلوبير بارهاف الشبه بين موقفه الخاص وموقف ناقده . وهكذا ففي رسالته إلى سانت ــ بوف ، مؤلف **« بورت رويال »** ، يجابه ناقده بالمناقشة الشخصية التالية :

سؤال واحد أخير ، أيها الاستاذ ، سؤال غير مهذب : لماذا ترى (سخاها باريم) كوميدية تقريباً ، وأصحابك الطيبين في (بورت رويال) جادين كل الجد ؟ بالنسبة لي ، إن السيد (سينغلين) جنازة إلى جانب أفيالي .... وبالضبط لأنهم (أي شخوص بورت رويال : ج.ل) بعيدون جداً عني ، فإنني أعجب بموهبتك في محاولة جعلهم مفهومين لدي . وذلك أنني أعتقد وأرغب في أن أعيش في بورت رويال حتى لو أقل مما أفعل في قرطاجة . ثم أن بورت رويال خصوصية ، غير طبيعية ، متكلفة ، لها طبيعة واحدة ، ولكنها

حقيقة . لماذا لا تريد أنت أن توجد حقيقتان ، تجاوزان متناقضان ، هولتان مختلفتان ؟

إن ممّا يثير الاهتمام مقارنة ثناء فلوبير على سانت – بوف هنا مع حكم بلزاك السلبي كلياً على رواية « بورت رويال » . وبلزاك وفلوبير متقاربان جداً في حكمهما على العالم الذي يطرحه سانت – بوف ، بوصفه مؤرخاً له إدعاءاتٌ أو مطامح فنيّة ، فكلاهما يريان الطبيعة المشتتة والشاذة والتافهة لصورة سانت – بوف عن العالم . ولكن بينما يرفض بلزاك بحماسة مفهوماً كهذا عن التاريخ ، ينظر فلوبير إليه بتلهفٍ خاص مصحوب بالاهتمام ؛ ولا شك هنا في الكياسة البسيطة التي يبديها فلوبير تجاه الناقد الشهير . فمثلاً إن مناقشته في مراسلاته ، لصور (غونكورت) التاريخية في القرن الثامن عشر ، تبرهن بوضوح على اخلاص وصدق هذه الملاحظات ، لأن هذه الاتجاهات التي يتبناها سانت – بوف هناك يجري دفعها إلى حدّها الأقصى . وما يبرز من كل هذه الحالات هو الشعور الجديد لدى المنظّرين الرئيسين تجاه التأريخ .

وطبيعي أن موقف فلوبير في هذه العملية ليس عادياً . وتتبدى عظمته الأدبية في أن اتجاه العصر العام يبدو في عمله باتساقٍ مخلصٍ ومتّقد . وفي الوقت الذي كان فيه ، لدى معظم كتّاب العصر الآخرين ، أيّ موقف سلبي تجاه النثر المعاصر للحياة البرجوازية مجرد مسألة لهوٍ جمالي أو ، في غالب الاحيان مسألة حسٍّ رجعي ، فهو عند فلوبير اشمئزاز حادّ وكره شديد .

إن هذا القرَف والكره هما وراء اهتمام فلوبير بالتاريخ : « أنا ضجرٌ جداً من الأشياء القبيحة والبيئة القذرة . إن بوفاري أقرفتني بأخلاقٍ بورجوازيةٍ إلى فترة قادمة من الزمن . إنني سأعيش ، ربما عدة سنوات ، داخل موضوع رائع ، بعيداً عن العالم العصري الذي أنا مشمئز منه حتى الأعماق » . ويقول في رسالة أخرى كتبها أيضاً فيما كان يُعدّ رواية « سالامبو » : « عندما يقرأ

المرء سالامبو ، آمل أنه لن يفكر في المؤلف . وقليل هم الذين سيخمنون كم كان على المرء أن يكون حزيناً لكي يعيد قرطاجة إلى الوجود ! إن هناك مدينة « طيبة » دفعني إليها القرف من الحياة العصرية » .

وهكذا يحدد فلوبير نفسه ببرنامج متسق : اعادة ايقاظ عالم متلاشٍ لا يهمنا نحن . وكان بالضبط بسبب كرهه العميق للمجتمع العصري أنْ سعى ، بحماسةٍ وتناقض ، وراء عالم لا يشبهه بأي شكل ، ولا تكون له أية علاقة به ، مباشرةً أو غير مباشرة . وطبيعي إن عدم وجود العلاقة هذا ـ أو بالأحرى توهم ذلك ـ هو في ذات الوقت العامل الذاتيّ الذي يصل موضوع الكتابة التاريخي الشاذ لدى فلوبير بحياة الحاضر اليومية . وذلك أن على المرء ألا ينسى أنه حاول أن يخطط وينفذ رواياته الاجتماعية ، أيضاً ، بوصفه متفرجاً ، أي غير مشارك . والرسائل التي كتبها أثناء إنتاجها تشهد على هذا مرة بعد أخرى . وبالمثل ، على المرء أن يرى أن اللامشاركة المبرمجة ، « بلادة الحس » الشهيرة ، تتكشف في كلتا الحالتين عن وهم . ففلوبير يكشف عن موقفه من(ايما بوفاري) و (سالامبو) معاً عبر الجوّ الذي يخلقه . والفرق الوحيد الذي يستطيع المرء أن يكتشفه حقاً في معالجة الموضوعين هو أن المؤلف ليس في الحقيقة منغمراً عاطفياً مع جماهير حماة وأعداء قرطاجة ، بينما يشعل العالم اليومي للروايات المعاصرة كرهاً وحباً فيه لا ينقطعان . (ومن السطحية كلياً تجاهل هذا العامل ، ويكفي تذكر (دوساردين) في **التربية العاطفية**) . وكل هذا يشرح السبب في أن فاوبير اعتقد بأن من الممكن أن يستخدم نفس الوسيلة الفنية في كل من **« سالامبو »** و **« مدام بوفاري »** . إلا أنه في ذات الوقت يفسر النتائج الفنيّة المختلفة كلياً : الاثمار الفني للكره والحب الأصليين ، كيفما كانا خفيّين ومكتومين في الحالة الواحدة ، تحويل اللامبالاة إلى إغْرابٍ عقيمٍ في الأخرى.

وفي المحاولة المبذولة لحل هذه المهمة فنياً ، تظهر التناقضات في موقف فلوبير بشكل واضح جداً . ففلوبير يرغب في أن يصور هذا العالم فنياً ،

مستخدماً الوسيلة الفنية التي كان هو نفسه قد اكتشفها منذ سنوات قلائل لرواية « **مدام بوفاري** » وأوصلها إلى درجة الكمال . ولكن الآن ليس هو الواقع اليومي الكئيب لحياة الأقاليم الفرنسية الذي يجب أن تنطبق عليه هذه الواقعية ذات التفاصيل المراقبة بدقة والموصوفة وصفاً مضبوطاً ؛ وبدلاً من ذلك فان ما يجب أن ينهض أمامنا هو عالم قرطاجة الغريب والبعيد والمستحيل إدراكه ، ولكنه مع ذلك مثير للصور الذهنية ، زخرفيّ ، متكلف العظمة ، بهيّ ، قاس ومتسم بالغرابة . وهذا يفسر صراع فلوبير اليائس لاثارة صورة حيّة عن قرطاجة القديمة عن طريق الدراسة الدقيقة والانتاج الدقيق للتفاصيل الآثارية .

إنّ سانت – بوف يمتلك حساً قوياً بالفرق الفني الذي ينجم عن هذا الهدف . وهو يبيّن دائماً كيف أن وصف الأشياء عند فلوبير ، أي بيئة الناس الميتة ، يطغى على تصوير الناس أنفسهم : إنّه ينتقد واقع أن جميع هذه التفاصيل ، بالرغم من أنها موصوفة عند فلوبير وصفاً صحيحاً ورائعاً ، لاتسفر عن كلّ ، حتى بالنسبة للأشياء الميتة . ففلوبير يصف الأبواب والاقفال ...الخ وكل مكوّنات بيتٍ ما ، إلا أن المعمار الذي يبني الكل لا نستطيع أن نراه في أي مكان . ويلخص سانت – بوف هذا الانتقاد على النحو التالي :

> إن الجانب السياسي ، طابع الأشخاص ، عبقرية الناس ، الجوانب التي يكون بها التاريخ الخاص بهذا الاسفار البحري ، وفي طريقه هو ، الناس القائمون بالتمدين ، ذا أهمية للتاريخ بصورة عامة ولتيار المدنية الكبير – كل هؤلاء يُضحى بهم هنا أو يجري اخضاعهم للجانب الوصفي والمبالغ فيه ، لتذوقية فنيةٍ تضطر إلى أن تضخمهم حيث تعجز عن تطبيق نفسها على أي شيء عدا الخرائب أو الاطلال النادرة .

إن كون هذه الملاحظات تنتقد نقصاً أساساً في رواية سالامبو تظهره رسائل

فلوبير اليائسة التي كتبها أثناء عمله في الكتاب . وهكذا فهو يكتب إلى أحد أصدقائه :

أنا الآن مملوء بالشكوك في الكل، في الخطة العامة . انني أعتقد أنه يوجد عدد من الجنود أكثر من اللازم . هذا هو التاريخ ، أنا أعلم ذلك جيداً . ولكن إذا كانت أية رواية مملة كما هو أي أثر علمي ينتج لمجرد كسب المال ، إذن طابت ليلتك ، ان هناك نهاية للفن ... أنا أبدأ الآن حصار قرطاجة . انني ضائع بين الأجهزة الحربية ، وفتحات الحصون والعقارب ، وأنا لا أفهم أي شيء منها ، لا أنا ولا أي شخص آخر .

ولكن ماذا يمكن أن يعني عالم موقظ مجدد بهذا الشكل بالنسبة لنا ؟ وعلى افتراض أن فلوبير حلّ بنجاحٍ جميع المشاكل التي أثارها فنياً — فهل يحمل عالم مطروح على هذا النحو أي مغزى حقيقي حيّ لنا ؟ إن مفارقات فلوبير بالنسبة للمواضيع التي لا تعنينا ، والتي هي فنية لأنها لا تعنينا ، هي سمات مميزة جداً لأهواء أو أمزجة المؤلف ، إلا أنها تملك أيضاً نتائجها الجمالية الموضوعية المعروفة مسبقاً لدينا . وسانت — بوف ينفي أن يكون لعالم « سالامبو » هذه الأهمية بالنسبة لنا . وهو يستخدم حجةً مهمة تبين أن شيئاً من التقليد القديم الخاص بالرواية التاريخية لا يزال حيّاً فيه . فهو يشك في ما إذا كان بمقدور أحد أن يعالج الماضي السحيق فنياً ، وما إذا كان ممكناً جعل هذا الماضي موضوع رواية تاريخية حية فعلاً . « إن المرء يستطيع اعادة بناء العصور الماضية ، ولكنه لا يستطيع اعادتها إلى الحياة » . وهو يشير بخاصة إلى العلاقة الحية المستمرة بين موضوعات سكوت والحاضر ، وإلى الحلقات الحية المتعددة التي تمكننا من أن نعيش حتى العصور الوسطى السحيقة .

إلا أن اعتراضه الرئيس على فكرة رواية « سالامبو » محصور بهذا الشك العام . وهو يقول أن موضوع فلوبير يحتل موقعاً خاصاً ، قصياً ، منفصلاً ،

حتى بين موضوعات الماضي .

> بماذا اهتم بالصراع بين تونس وقرطاجة ؟ أن تتحدث إليّ عن الصراع بين قرطاجة وروما ، فتلك مسألة أخرى ! هناك أنا منتبه ، هناك أنا مشارك . وفي الصراع المرير بين روما وقرطاجة يكون كامل مستقبل المدنية في خطر ؛ وإن حضارتنا ذاتها تعتمد عليه ...

وعلى هذا الاعتراض الحاسم لا يملك فلوبير جواباً ملموساً . « ربما كنتَ مصيباً في اعتبارك الرواية التاريخية منطبقة على الماضي ، ومن المحتمل جداً أن أكون أنا قد فشلت » .

إلا أنه لا يملك شيئاً أكثر ملموسية ليقوله عن هذه المسألة . وهو بينما يرفض الأهمية الفنية للصدق الآثاري ، يكتفي بالتحدث عن العلاقة الجوهرية داخل العالم التاريخي الذي اختاره وصوّره على هذا النحو . وهو يذهب إلى أنه مصيب أو مخطىء اعتماداً على ما إذا كان ناجحاً أو غير ذلك بالنسبة لهذا الانسجام الجوهري .

وعدا هذا ، فهو يدافع عن موضوعه وتصويره بمسحة أكثر غنائية وتعبيراً عن سيرته الذاتية . فهو يقول : « انني أعتقد حتى بأنني كنت أقل قسوة على الانسانية في **سالامبو** مما في **مدام بوفاري** . إن في حب الاستطلاع ، أي الحب الذي جعلني أسعى وراء ديانات وشعوب هالكة ، شيئاً من الاخلاقية والعاطفية ؛ هكذا يبدو لي الأمر . » .

إن المقارنة بين **سالامبو** و**مدام بوفاري** لا تأتي من فلوبير نفسه . انها تقع مسبقاً في انتقاد سانت – بوف . ويحلل سانت – بوف شخصية **سالامبو** قائلاً :

> انها تتحدث إلى ممرضتها ، وتفضي اليها بلواعج قلقها الغامضة ، واحساسها المكبوت بالضيق ، وبفتور همتها ... إنها تتطلع إلى شيء مجهول وتحلم به وتناديه . إنه وضع أكثر من بنت واحدة من بنات

حواء ، قرطاجية أو غيرها . وإلى حدٍ ما فهو وضع مدام بوفاري في البداية ، حين أصبحت الحياة مملة لها جداً ، فتذهب وحيدة إلى حقل الزان في بانيفيل ... حسناً ، تعاني سالامبو المسكينة بطريقتها الخاصة نفس الاحساس برغبة التوق والكبت الغامضة . وقد غيّر المؤلف ، لا أكثر ، وبفن عظيم ، مكان هذا التفجع المكبوت في القلب والأحاسيس ، وحول هذا التفجع إلى اسطورة .

وفي سياقٍ آخر ، هو يقارن موقف فلوبير العام مع شخوصه التاريخيين بأسلوب شاتوبريان في التصوير . ويقول إن سالامبو فلوبير هي أقل شبهاً بهانيبال من (ڤيليدا) ، عذراء شاتوبريان الغاليّة .

إن النقد الموجه إلى التحديث مضمّن بوضوح في هذه المقارنات ، بالرغم من أن سانت – بوف لا يخلق نقطة خلاف او نقاش من هذه المسألة ، وغالباً ما يبدي قدراً كبيراً من التسامح تجاه التحديث . كما ليس لاحتجاج فلوبير أية علاقة بمشكلة التحديث المنهجية العامة . وهو يعتبر أن هذه المسألة بديهية . ويقتصر خلافه على المقارنات الملموسة التي يعقدها سانت – بوف . وهكذا يقول :

أمّا بالنسبة لبطلتي ، فأنني لا أدافع عنها . وحسب رأيك فهي تشبه ... ڤيليدا ، مدام بوفاري . كلا ، أبداً ! إن ڤيليدا نشطة ، ذكية ، ومدام بوفاري الأوربية تثيرها انفعالات متعددة ؛ أمّا سالامبو فهي بالعكس ، متأصلة في فكرة راسخة . انها مهووسة ، ونموذج من القديسة تيريزا . وماذا يهم ؟ انني لست متأكداً من واقعها ، إذْ لست أنا ، ولا أنت ، ولا أي واحد ، ولا القديم أو الحديث ، بقادرٍ على أن يعرف المرأة الشرقية ، لأن من المستحيل مرافقتها .

إنّ فلوبير لا يحتج إلاّ على الشكل الملموس للتحديث الذي عزاه

سانت ـ بوف إلى شخصية سالامبو . أما التحديث نفسه فهو يعتبر أمراً بديهياً ، لأنّ من غير المهم فعلاً أن ينسب المرء إلى شقيقة هانيبال سايكولوجية بورجوازية صغيرة فرنسية من القرن التاسع عشر أو سايكولوجية راهبة إسبانية من القرن السابع عشر . وإلى هذا يجب أن يضاف بأن فلوبير هو ، طبعاً ، يقوم أيضاً بتحديث سايكولوجية القديسة تيريزا .

وهذا ليس جانباً ضئيل الشأن في عمل وتأثير فلوبير . فهو يختار موضوعاً تاريخياً ليس لطبيعته الاجتماعية ـ التاريخية الداخلية أية أهمية بالنسبة له ، ولا يستطيع أن يضفي عليه إلا مظهر الواقع بأسلوب منظرانيٍّ مزوّقٍ خارجيّ عن طريق التطبيق الوجداني لعلم الآثار . ولكنه في نقطةٍ معينةٍ يضطر إلى إقامة صلة مع كلٍ من نفسه والقارىء ، وهو يفعل هذا بتحديث سايكولوجية شخوصه . والمفارقة الفخور والمريرة التي تزعم بأن الرواية ليس لها ما يصلها بالحاضر اطلاقاً هي مجرد مفارقة دفاعية تكافح تفاهات عصره . ونحن نرى من تفسيرات فلوبير التي سبق أن اقتبسناها أن **سالامبو** كانت أكثر من مجرد تجربةٍ فنية . وهذا هو السبب في أن تحديث الشخوص يستلزم أهمية مركزية ، وهو المصدر الوحيد للحركة والحياة في هذا المنظر القمري ، المتجمد ، ذي الدقة الآثارية .

وطبيعي إنها رؤية وهمية شبحية للحياة . إنها وهمٌ يفكك أو يحلّ واقع الأشياء المفرط في موضوعيته . وفلوبير هو ، في وصف الأشياء المنفردة لبيئة تاريخية ، أكثر دقةً ومرونةً من أي كاتب آخر قبله . إلاّ أن هذه الأشياء لا صلة لها إطلاقاً بحياة الشخوص الداخلية . وحين يصف سكوت مدينةً في القرون الوسطى أو موطن عشيرة أسكتلنديةٍ ، تكون هذه الأشياء المادية جزءاً لا يتجزأ من حياة ومصائر الناس الذين تعود سايكولوجيتهم بأكملها إلى نفس المستوى من التطور التأريخي ، وهو نتاج نفس المجموعة الاجتماعية ـ التاريخية ، كهذه الأشياء المادية . وهذا هو الأسلوب الذي انتج به الكتّاب

الملحميّون القدامى « كلي أو اجمالي الأشياء » الخاصة بهم . وعند فلوبير ، لا توجد مثل هذه الصلة بين العالم الخارجي وسايكولوجية الشخوص الرئيسة . وأثر غياب الصلة هذا هو التقليل من قيمة الدقة الآثارية للعالم الخارجي : إنّه يصبح عالم أزياء وتزويقات دقيقة تأريخياً ، ولا يتجاوز اطاراً صورياً تكشف داخله قصة حديثة صرفة .

إنّ تأثير سالامبو الفعلي هو في الحقيقة متصل أيضاً بهذا التحديث . وقد أعجب الفنانون بمأثرة أوصاف فلوبير . إلاّ أن تأثير سالامبو نفسها كان تقديم صورة مبرزة ، أو نموذج مزّين ، للأشواق الهستيرية والعذابات التي تعانيها فتيات الطبقة الوسطى في المدن الكبيرة . أمّا التاريخ فقد اكتفى بتقديم منطلق مزيّن ، تذكاري لهذه الهستيريا ، التي تتبدد حالياً في مشاهد تافهة وقبيحة ، والتي اكتسبت بهذا جوّاً مأساوياً ، بدافع الانسجام مع طابعها الحقيقي . والتأثير قويّ ، إلاّ أنّه يدل على أن فلوبير ، بسبب حقده على النثر الضحل في زمانه ، كان قد أصبح غير أمين موضوعياً ، وشوّه النِّسَبَ الفعلية للحياة . ويكمن تفوق رواياته البرجوازية الفنيّ بالضبط في حقيقة أن التناسب فيها بين العاطفة والحدث ، بين الرغبة وترجمتها إلى أعمال ، يتطابق مع طابع العاطفة والرغبة الاجتماعي – التاريخي الفعلي . وفي سالامبو ، تكون العواطف ، وهي بذاتها غير تذكارية أبداً ، مُخلّدة تذكارياً بصورة زائفة ومشوهة ، وبالتالي فهي ، داخلياً ، غير متوازية مع مثل هذا الابراز الفني . والطريقة التي اعتبرت بها سالامبو نموذجاً خلال انحطاط الدعوة الملكية الواضح وردّ الفعل النفسي الذي بدأ ضد اتجاه زولا الطبيعي ، يوضحها على أفضل وجه التحليل الذي يعطيه لها (بول بورجيه) ، فهو يقول :

> إنّه قانون دائم بالنسبة له (أي فلوبير : ج.ل) وهو أنّ الجهد البشري يجب أن ينتهي مُجْهَضاً ، وقبل كل شيء بسبب أن الظروف الخارجية تعاكس أحلام الإنسان ، وثانياً لأن الظروف

الملائمة هي الأخرى لا تستطيع منع الروح من التهام نفسه إرضاءً لحلمه الذي لا سبيل إلى تحقيقه . إن رغبتنا تطفو أمامنا مثل حجاب تانيت ، وزايمف المزخرف ، أمام سالامبو . وفيما هي لا تستطيع الامساك به ، تضنى الفتاة في يأس . وما أن تمسك به حتى يتوجب عليها أن تموت .

إنّ هذا التحديث يحدد تركيب الحبكة . ويتشكل أساسه بفكرتين حافزتين لا تتصلان إلا إتصالاً خارجياً فقط : صراع « تاج ودولة » بين قرطاجة والمرتزقة المتمردين ، وقصة حب سالامبو نفسها . وارتباط إحداهما بالأخرى خارجي تماماً ، ومن المحتم أن يبقى كذلك . وسالامبو غريبة عن مصالح وطنها ، عن صراع الحياة والموت الذي تخوضه المدينة التي ولدت فيها ، قدر غربة مدام بوفاري عن مهنة زوجها الطبيّة . ولكن بينما يمكن في الرواية البرجوازية جعل هذه اللامبالاة أداة حبْكة تكون فيها (إيما بوفاري) في المقدمة ، بالضبط لأنها غريبة عن الحياة اليومية الاقليمية ، لدينا بدلاً من ذلك هنا قصة « تاج ودولة » ، وهي فخمة ظاهرياً وتتطلب من ثمّ استعداداً واسعاً ، ليس لمصير سالامبو أية علاقة عضوية به . والصلات هي جميعاً إما مجرد مصادفات أو ذرائع خارجية . ولكن، في طرح القصة ، لا بدّ للذريعة الخارجية حتماً من أن تكبت وتخنق الفكرة الرئيسة . وتحتل المناسبات الخارجية الجزء الرئيس من الرواية ، أمّا الفكرة الأساس فهي تُقلّص إلى قصة صغيرة .

إن غياب العلاقة هذا بين التراجيديا الانسانية ، التي هي ما يثير اهتمام القارىء ، والتصرف السياسي ، يبين بوضوح التغير الذي مرّ به فعلاً الحس التاريخي في هذا العصر . والمؤامرة السياسية ليست عديمة الحياة فحسب لأنها مخنوقة بأوصاف أشياء تافهة ، بل لأنها لا تملك أية علاقة ملموسة بأي شكل محسوس من الحياة الشعبية يمكن أن نعيشه . والمرتزقة في هذه الرواية هم نفس نوع الكتلة المنفلتة اللاعقلانية الفوضوية الشبيهة بسكان قرطاجة . وصحيحٌ أنّ

الرواية تخبرنا بتفصيل كامل كيف ينشأ النزاع ، أي حقيقة أن المرتزقة لم تدفع إليهم أجورهم ، وفي أية ظروف يتحول هذا النزاع إلى حرب . ومع ذلك فليست لدينا أية فكرة عن القوة الدافعة الاجتماعية ــ التاريخية والانسانية الفعلية التي تؤدي إلى وقوع الاشتباكات بالطريقة التي تقع بها . وهذه تبقى حقيقة تاريخية لاعقلانية بالرغم من تصوير فلوبير المفصل . ولما كانت الدوافع الانسانية لا تنطلق عضوياً من أساس اجتماعي ــ تاريخي ملموس ، وإنما تُعطى إلى شخصيات معزولة في شكل مُحَدَّث ، فهي لا تؤدي إلاّ إلى تشويش كامل الصورة إلى درجة أكبر ، وتقلّص أكثر من ذي قبل الواقع الاجتماعي لكامل القصة .

إن هذا يتضح بأجلى صورة في قصة حب (ماثو) . وسانت ــ بوف ، في تحليله هذا المرتزق المجنون بالحب ، يعيد إلى الذاكرة بصواب روايات القرن السابع عشر المسماة بالتاريخية ، التي ظهر فيها الكسندر الكبير ، أو (سيريس) أو (جينسيريخ) ، أبطالاً صرعى بالحب . « إلا أن ماثو عاشقاً ، هذا الغولياث الإفريقي ، الذي يتصرف بانفلاتٍ وحمق صبياني أمام سالامبو ، يبدو لي زائفاً تماماً . إنه خارج الطبيعة كما هو خارج التاريخ » .

ثم يبدي سانت ــ بوف ملاحظة صائبة عن السمة الخاصة بفلوبير هنا ، وهي الجديد في هذا التشويه للتأريخ بالمقارنة مع القرن السابع عشر : ففيما كان العشاق في الروايات القديمة رقيقين وعاطفيين ، يمتلك (ماثو) صفة متوحشة بهيمية . وباختصار ، ان تلك السمات الوحشية والحيوانية يجري تأكيدها وتوضع موضع الصدارة ، وهي السمات التي تقع عند زولا في وقت لاحق بوصفها سمات مميزة لحياة العمال والفلاحين العصريين . وهكذا فان تصوير فلوبير « نبوئي » . إلاّ أنّه ليس كذلك بالمعنى الذي كانت عليه أعمال بلزاك نبوئية ،أي متوقعةً التطوّر المستقبليّ الفعليّ للأنماط الاجتماعية، بل فقط بمعنى أدبي ــ تأريخي ،أي متوقعاً تشوّه الحياة العصرية اللاحق في أعمال الطبيعيين .

ودفاع فلوبيز ضد هذا النقد الذي يوجهه سانت – بوف يبعث على الاهتمام إلى درجةٍ بالغة ، ثم يلقي ضوءاً على جانب آخر من هذه الطريقة في معالجة التاريخ . وهذا هو الأسلوب الذي يدافع به عن نفسه ضد تهمة التحديث في شخصية ماثو : « إن ماثو **يطوف خلسة كمجنون** حول قرطاجة . والجنون هو الكلمة الصحيحة . ألم يكن الحب ، كما تصوّره القدامى ، جنوناً ، لعنة ، مرضاً متزلاً من الآلهة ؟ » .

إن هذا الدفاع يستند ، ظاهرياً ، إلى أدلة تأريخية . ولكن ظاهرياً فقط ، لأن فلوبير لا يتفحص طبيعة الحب الفعلية داخل الحياة الاجتماعية في العصور الماضية ، أي صلة اشكاله السايكولوجية المختلفة بالأشكال الأخرى للحياة القديمة . ونقطة انطلاقه هي تحليل **لفكرة** الحب المعزولة، كما نجدها في تراجيديات قديمة معينة . وفلوبير مصيبٌ عندما يقول مثلاً إن حب (فيدرا) في مسرحية (يوربيديس) ، « **هيبوليتس** » ، مطروح كانفعال مفاجىء أصابتها الآلهة به في براءة . بيد أنه تحديث للحياة القديمة لاتأريخي إطلاقاً أن يُؤخذ مجرد الجانب الذاتي لمثل هذه الصراعات التراجيدية ومن ثمّ تضخيم هذا وجعله « خصوصية سايكولوجية » لكامل العصور القديمة . ومن الواضح ، أن الحب والعاطفة الفردية إقتحما في بعض الحالات حياة الناس « فجأة » وسبّبا صدامات مأساوية كبيرة . وصحيحٌ أيضاً أن هذه الصدامات كانت أكثر ندرةً في الحياة القديمة منها في فترة التطوّر من العصور الوسطى حتى الأوقات الحديثة ، حين وقعت مشاكل مماثلة ، وإن كان ذلك بشكل مختلف ، إنسجاماً مع الظروف الاجتماعية المتغيرة . واظهار الانفعال على نحوٍ خاصٍ في صور القدامى يتصل أوثق اتصال بالأشكال الخاصة لتفتت المجتمع القبلي في العصور الماضية . إلاّ أنّ هذا ممكن هو النتيجة الايديولوجية النهائية لتطورٍ خاص . وإذا نزعت هذه النتيجة إذن عن سياقها الاجتماعي – التاريخي ، وإذا عزل جانبها الذاتي – السايكولوجي عن الأسباب التي انتجته ، وإذا كانت نقطة تحول الفنان إذن هي ليست الوجود

بل فكرة معزولة ، فمهما تكن أدلة المرء التاريخية الظاهرية فان طريقه الوحيد إلى هذه الفكرة هو عبر التحديث . وليس إلاّ في خيال فلوبير يجسد (ماثو) الحب القديم . وفي الواقع ، هو نموذج نبوئي للسكّيرين المتفسخين والمجانين لدى زولا .

إن هذه العلاقة بين معالجة التاريخ من وجهة نظر فكرةٍ ما وتصويره بوصفه مجموعة خليطة من الاغراب الخارجي والعصرانيّة الداخليّة ، هي على درجة كبيرة من الأهمية لكامل التطوّر الفنيّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بحيث يجوز لنا أن نبيّنها بمثل آخر . فريتشارد فاغنر ، الذي كشف نيتشه عن نقاط تشابهه مع فلوبير بذكاء حاقد ، يكتشف حب الأخ – الأخت لدى (سيغموند) و (سيغليندي) في الـ (ايدا) . وهذه ظاهرة شاذة تبعث على الاهتمام بشكل استثنائي ، وقد صُيِّرت « مفهومة » عن طريق عرضٍ مسرفٍ من الأبهة المزوقة والسايكولوجية الحديثة . وقد كشف ماركس في كلماتٍ موجزة تزييف فاغنر للعلاقات الاجتماعية – التاريخية . ويقتبس انجلز في كتابه : « **أصل العائلة** » رسالة ماركس هذه : « هل كان ممكناً يوماً ما أن يحتضن أخ أختاً بوصفها عروساً ؟ » . ورداً على « الآلهة الفاسقة » لفاغنر التي تطيّب ، بأسلوب عصري جداً ، مكائد حبها بشيء من غشيان المحارم ، أجاب ماركس « في الأزمانْ البدائية ، الأخت **كانت** الزوجة ، وكان ذلك أخلاقياً » . ومثال فاغنر يوضح على نحو أوضح حتى من مثال فلوبير كيف أن المرء ، مبتدئاً من فكرة معزولة وليس من وجود فعليّ ، ينتهي حتماً بتحريف وتشويه التاريخ . وما يتبقى هو حقائق التاريخ عديمة الروح ، الخارجية ، (وهنا الحب بين الأخ والأخت) ، المحشوة بحساسيةٍ عصريةٍ كلياً ، والقصة القديمة . أما الحدث القديم فهو لا يقوم إلا بمهمة إضفاء منظرانية على هذه الحساسية العصرية ، وإضافة فخامةٍ تزويقية إليها هي ، كما رأينا ، لا تستحقها .

ومع ذلك ، لا يزال لهذه المسألة جانب آخر له أهمية استثنائية بالنسبة

للتطورات الحديثة ، فكما رأينا ، إن الفراغ الداخلي في الأحداث الاجتماعية — التأريخية ، الذي يتركه الانشقاق بين الأحداث الخارجية والسايكولوجية المحدثة للشخوص ، يؤدي إلى البيئة التاريخية الشاذة أو الغريبة . والحدث التاريخي المفرغ بهذا الأسلوب الذاتي من عظمته الباطنية ، يتوجب عليه أن يكتسب تاريخية زائفة بوسائل أخرى . وذلك أن التوق إلى الهروب من تفاهة الحياة البرجوازية العصرية هو بالضبط ما ينتج هذه الموضوعات التاريخية .

ومن بين أهم وسائل انتاج هذه التاريخية الزائفة التشديد على القسوة . وقد سبق أن رأينا كيف أن أهم نقاد الفترة وأكثرهم تأثيراً ، وهما (تين) ، و (برانديس) ، يندبان غياب هذه القسوة لدى سكوت . أما سانت — بوف ، وهو ينتمي إلى جيل أقدم ، فهو يلاحظ حضورها وهيمنتها في « **سالامبو** » بتضايق كبير : « إنّه يزرع الوحشية . إن الرجل طيب ، ممتاز ، أمّا الكتاب فقاس . إنّه يعتقد بأنّه دليل قوة أن يظهر متوحشاً في كتبه » .

ويكاد يكون من غير الضروري لكل من يعرف « **سالامبو** » اقتباس أمثلة . وسأذكر فقط التضارب الكبير أثناء حصار قرطاجة : ففيما يكون تجهيز الماء مقطوعاً وتموت المدينة كلها عطشاً ، يتفشى أسوأ أنواع الجوع في معسكر المرتزقة . ويشعر فلوبير بالبهجة في تقديم صور مفصلة وقاسية عن آلام الجماهير في قرطاجة وحواليها . ولا توجد أيّة إنسانية في هذه المعاناة ؛ إنها مجرد عذاب رهيب ، جنوني . وما من فرد واحد بين الجماهير موصوف وصفاً منفرداً ، أمّا المعاناة فلا تلد أي صراع في الحركة قد يهمنا أو يستحوذ علينا .

وهنا يمكننا أن نرى التعارض الحاد بين الطرح القديم والطرح الجديد للتاريخ . ولم يكن كتّاب الفترة الكلاسيكية للرواية التاريخية مهتمين بأحداث التاريخ السابق القاسية والمرعبة إلا بقدر ما كانت تعابير ضرورية عن أشكال محددة من الصراع الطبقي (مثلاً ، قسوة الملكيين في غرب فرنسا عند بلزاك) ،

وكذلك بسبب انها ولدت ضرورة أو حاجة مماثلة للانفعالات والتناقضات الكبيرة ... الخ ، (بطولة الضباط الجمهوريين أثناء ذبح الملكيين اياهم في نفس الرواية) . ووضع العمليات القاسية في التطور الاجتماعي في علاقة ضرورية وواضحة، والعلاقة بين هذه وعظمة المقاتلين الانسانية ، يسلبان الأحداث قسوتها ووحشيتها . وهذا لا يعني بأي حال بأن القسوة والوحشية تزالان أو يخفف من وطأتهما – وهو التعنيف الذي وجهه (تين) و(براندیس) إلى سكوت – ، انهما تعطيان فقط مكانهما الصحيح ضمن مجموع السياق .

إن فلوبير يبتدع تطوراً حين تصبح بربرية موضوع الكتابة والطرح ، والوحشية والقسوة ، أهدافاً بذاتها . وتكتسب هذه السمات موقعها المركزي بسبب الطرح الضعيف لما هو المسألة الرئيسة – أي التطوّر الاجتماعي للإنسان . والحقيقة فهي ، لنفس السبب ، تكتسب أهمية أكبر حتى مما يبرره هذا الموقع . ولما كانت العظمة الفعلية تستبدل في كل مكان بالسعة – إذ تحل الروعة المزوقة في التضادات مكان العلاقات الاجتماعية – الانسانية – فإنّ البربرية والقسوة والفظاعة والوحشية تصبح بدائل عن عظمة التاريخ الفعلي المضاعة . وفي نفس الوقت ، فإن هذه تنبع من التوق المَرَضيّ لدى الانسان العصري إلى الهروب من ضيق الحياة اليومية الخانق ، وهو توق يعكسه هذا الإنسان في هذه التاريخية الزائفة . وينتج الاشمئزاز من مكائد المنصب الصغيرة والتافهة الصورة المثالية للسجين الجماهيري ، (سيزاري بورجيا) .

لقد شعر فلوبير باستياء عميق من اتهام سانت – بوف . إلاّ أن اعتراضاته على الناقد لا تتجاوز شعوراً بالأذى . وهذا ليس مصادفة . وذلك ان الجانب المفرط الحساسية والعالي الأخلاقية الذي يملكه فلوبير على الضد من إرادته يصبح منشىء أو بادىء العنصر الوحشي في الأدب الحديث . إن تطوّر الرأسمالية لا يهدم ويتفه فحسب ، بل يُوَحّش أيضاً .

إن توحيش الشعور هذا يظهر نفسه في الأدب إلى حد متـ يد أبداً ، وعلى

أوضح صورة في وصف ورسم الحبّ ، حيث يحظى الجانب الجسدي – الجنسي بتفوقٍ متزايد على العاطفة نفسها . ولنتأمل كيف قصر مصوّرو الحب العظام – شكسبير ، غوته ، وبلزاك – أنفسهم على مجرد تلميحات في وصفهم الفعل المادي نفسه . والاهتمام الذي يبديه الأدب الحديث في هذا الجانب من الحب هو من جهة ينبع من التوحيش المتزايد لانفعالات الحب الفعلية ، الذي يقع في الحياة نفسها ، وله من جهة أخرى نتيجة مؤداها أن الكتّاب مجبرون على البحث عن موضوعات أكثر إثارة للاعجاب ، وأكثر شذوذاً وإنحرافاً ... الخ ، لكي يهربوا من الرتابة .

وفلوبير نفسه ، يقف ، في هذا المجال ، عند بداية هذا التطور . وإنها سمةٌ مميزة جداً بالنسبة له ولكامل تطوّر الرواية التأريخية خلال فترة إنهيار الواقعية البرجوازية، أن تكون هذه الاتجاهات أكثر صراحة في رواياته التأريخية ممّا هي في صوره عن المجتمع الحديث .. وفي كليهما ، يجري التعبير عن كره تفاهة وابتذال وخسة الحياة البرجوازية والاشمئزاز منها بقوة متساوية ، ولكن على نحوٍ مختلف جداً انسجاماً مع اختلاف الموضوع . وفي رواياته المعاصرة ، يركز فلوبير هجومه الساخر على تصوير الحياة البرجوازية اليومية وعلى الرجل البرجوازي الاعتيادي . وبوصفه فناناً واقعياً بارزاً يحقق بذلك صورة دقيقة جداً لتلك الكآبة الموحشة التي هي جانبٌ فعلي من جوانب هذه الحياة اليومية . واتجاهات فلوبير الطبيعية هي التي تحول بالضبط بينه وبين أي شذوذٍ في معالجته الأشكال اللاإنسانية في الحياة الرأسمالية . إلا أن روايته التاريخيّة ، كما رأيناه اعتبرها هو تحرراً من قيود هذه السطحية الرتيبة . وكل ما كان وجدانه الطبيعي قد أجبره على استنكاره في صورته عن الواقع المعاصر قد وجد مكاناً هنا . فمن حيث الشكل – الاغتناء بالحيوية والتأريخية التزويقية لبيئة غريبة – ، ومن حيث المحتوى – الانفعالات الشاذة في أقصى مداها وفرادتها – وهذا هو المكان الذي نرى فيه بوضوح المحدوديات الاجتماعية والأخلاقية والايديولوجية

لهذا الفنان العظيم والصادق . فبينما هو يكره بإخلاص الحاضر الرأسمالي ، ليس لكرهه أية جذور في تقاليد الماضي أو الحاضر الشعبية والديموقراطية العظيمة ، وبالتالي ليس له أي منظور مستقبلي . وكرهه لا يتجاوز تأريخياً الهدف المرسوم له . وهكذا إذا كانت العواطف المكبوتة ، في الروايات التاريخية ، تفتح عنوة قيودها ، فان الجانب الشاذ ــ الفردي من الإنسان والرأسمالي هوالذي يأتي إلى المقدمة ، أي تلك اللاإنسانية التي تحاول الحياة اليومية نفاقاً إخفاءها واخضاعها . والمتفسخون اللاحقون يصورون فعلاً هذا الجانب من اللاإنسانية الرأسمالية بسخرية متبجحة . وعند فلوبير ، يظهر هذا في أضواء ملونة خاصة بتذكارية رومانتيكية ــ تأريخية . وهكذا لا تصبح الجوانب التي يكشفها هنا فلوبير من الطريقة الجديدة في تصوير الحياة واسعة الانتشار إلاّ في وقت لاحق ، وهو نفسه لم يكن عالماً بأنها إتجاهات عامة بحد ذاتها .

بيد أن التناقض بين قرَف فلوبير القائم على الزهد من الحياة العصرية ، وهذه التجاوزات اللاإنسانية النابعة عن خيال مستهتر ومعتوه ، لا يغير من حقيقة أنّه يبدو هنا واحداً من أهم المبشرين بتجريد الانسان من شخصيته الانسانية في الأدب الحديث . وليست هذه اللاإنسانية ، بطبيعة الحال ، هي في كل حالة استسلاماً بسيطاً ومباشراً إلى الاتجاهات المفرغة للشخصية الانسانية ، تلك الاتجاهات المرتبطة بالرأسمالية ، التي هي الحالة البسيطة والأكثر عمومية ، في الأدب كما في الحياة . والشخصيات المهمة في أزمة الانحطاط هذه ، فلوبير ، بودلير ، زولا ، وحتّى نيتشه ، يعانون من هذا التطوّر ويعارضونه بضراوة . إلا أن أسلوب معارضتهم يؤدي إلى توسيع في أدب التحْوين الرأسمالي في الحياة .

إنّ هذا التحديث للمشاعر والأفكار والآراء ، مصحوباً بالصدق الآثاري تجاه الأشياء والأزياءالتي لا تعنينا ،والتي لذلك لا يمكن أن تظهر إلاّ شاذة أو

غريبة ، هو الأساس الوحيد الذي يمكن أن تثار عليه نظرياً ، على نحو صحيح وملموس ، مسألة اللغة في الرواية التاريخية . ومن المألوف اليوم معالجة المشاكل اللغوية بشكل منفصل عن المسائل الجمالية العامة ، مسائل الأنواع الملموسة ... الخ ، إلاّ أن كل ما ينتجه هذا هو « مبادىء » تجريدية ، و (بالمثل تجريدية) أحكام ذوقية ذاتية . وهكذا ، إذا انطلقنا الآن إلى مشاكل اللغة في عمل أول كاتب حدّث وغرّب التاريخ ، توجب علينا أن نعتبرها الأثر الفني الأخير لتلك الاتجاهات التي رأيناها عاملةً سابقاً في إنهيار الرواية التأريخية الكلاسيكية كلاً .

من الواضح ان مشكلة « المفارقة التاريخية الضرورية » تلعب ، لغوياً ، دوراً حاسماً . ومجرد حقيقة أن جميع الملاحم تفسير لشيء ماضٍ يقيم علاقةً لغويةً وثيقةً بالحاضر . وذلك أن قصّاص الوقت الحاضر هو الذي يتحدث إلى قرّاء الوقت الحاضر عن قرطاجة أو عصر النهضة أو عن العصور الوسطى الانجليزية أو روما الامبراطورية . وينجم عن ذلك إذن أن استخدام الألفاظ المهجورة يجب أن يستبعد من اللهجة اللغوية العامة للرواية التاريخية بوصفه تصنعاً سطحياً . والمهمة هي تقريب فترة ماضية من قارىءٍ في الوقت الحاضر . وإنه لقانونٌ عام من قوانين الفنّ القصصي أن ينجم هذا التقريب عن أحداث مطروحة طرحاً مجسداً ، وانه لفهم سايكولوجية الناس في العهود البعيدة علينا أن نفهم ونحس أنفسنا قريبين من ظروف حياتهم الاجتماعية والطبيعية ، ومن تقاليدهم ... الخ .

ومن المؤكد أن تطبيق هذا على التاريخ أصعب من تطبيقه على الحاضر . الاّ أن مهمة الملحمة هي نفس الشيء من الناحية الجوهرية . فكاتب ملحميّ له شأنه – مثلاً غوتفريد كيلير ، رومان رولان أو غوركي – يقص طفولته ، لن يفكر أبداً في استخدام لغة الاطفال لكي ينقل محاولاته الاولى في الاتجاه في الحياة ، أي تلمساته لطريقه وثرثراته الطفلية . إنّ الصدق الفنيّ يكْمن في أن

تترجم ترجمةً ص ـ مشاعر وآرا أفكار طفلٍ ما إلى لغة يستطيع أن يفهم كل هذا بها بسهولة القارىء البالغ . ومبدئياً ، لا يوجد سبب آخر ليكون شخص من القرون الوسطى مصوراً باستخدام لغة مهجورة أفضل وأصدق مما يُصوَّر طفل بتقليدٍ لغويّ لثرثراته الاولى . ولهذا السبب فان الوسائل اللغوية للرواية التاريخية هي ، **مبدئياً** ، غير مختلفة عن الوسائل اللغوية للرواية المعاصرة .

إن الموقف الفلوبيري من التأريخ يؤدي حتماً إلى تحلل اللغة الملحمية . وهذا ينطبق حتى على كاتب متميز إلى حدٍ كبير ببراعة الأسلوب مثل فلوبير نفسه . وفلوبير فنان عظيم الشأن ، وفنانٌ في الكلمة كبير جداً ، إلى درجة يستحيل معها أن يرغب في إثارة موثوقية تأريخية عن طريق لهجةٍ مهجورة متساوقة . إلا ّ أنّ المعاصرين الأقل شأناً يذعنون بسهولة إلى هذا الشكّل اللغويّ التأريخي الزائف والمغري كل الأغراء . وهكذا ، فانّ (مينهولد) في المانيا قلّد بذكاءٍ مسلسل الأحداث التاريخي القديم لحرب الثلاثين عاماً في روايته « **العرّافة الكهرمانية** » ، بحيث يخيل للقارىء أنه يقرأ لا قصةً عن الماضي بل ملاحظات عن « وثيقة حقيقية » معاصرة .

ومن غير ريب ، انه أمر طبيعي بالنسبة للملحمة ، ولا سيما الملحمة التاريخية، أن تجعل الحدثَ المرويَّ يبدو فعلياً وحقيقياً . إلا ّ أنها غلطةٌ من أغلاط الطبيعيين الأعتقاد بأن هذه الموثوقية يمكن أن تتحقق بتقليد اللغة القديمة . وهذا التقليد لا يساعد بأي قدرٍ يذكر كموثوقيةٍ آثاريةٍ ظاهرية أو خارجية إذا لم تُجعل العلاقات الأجتماعية ـ الانسانية الجوهريةُ قريبةً من القارىء . وتحقيق الأخيرة تجعل الموثوقية الطبيعية أمراً غير ضروري في كل حالة . ويقول (هيبيل) ، الذي أثنى على رواية « **العرّافة الكهرمانية** » إجمالاً ، وبحججٍ صحيحة ، ونَسَبَ حساسيةً فنية عالية إلى مؤلفها في جوانب أخرى ، يقول عن ما يدعى بموثوقية اللغة في الرواية : « إنّ للغة البطل الواقعية مكانة في

الرواية وفي الادب بصورة عامة بقدر مكانة جزمته الحقيقية في صورة زيتية » .

إن هذه الموثوقية هي في أية حال لا قيمة لها ما لم ينتسب الشخوص إلى نفس المنطقة اللغويةوهذا وحده يظهر طابع الاتجاه الطبيعيفي أيّ رأيٍ يفضل استخدام اللغة المهجورة . ويسخر بوشكين من هذه النظريات عن « الأرجحيّة » في الشعر ، ويتساءل هازئــاً كيف يفترض ، وفقاً لنظريةٍ كهذه ، أن (فيلوكتيتيس) ما في الدراما الفرنسية يفرح لأصوات ابن وطنه اليوناني المفقود منذ فترة طويلة . وقد عبّر (هيبيل) ، في انتقاده (مينهولد) الذي استشهدنا به قبل قليل ، عن فكرة مماثلة : « لو كان مينهولد صائباً ، لترتب في الرواية والمسرحية على أيّ ألمانيّ قديم أن يتحدث بلغة المانيةٍ قديمة ، والأغريقي بأغريقيته ، والروماني برومانيته ، ولما كان ممكناً أن تُكتب ترويلــوس وكريسيدا ، ويوليوس قيصر ، وكوريولانوس ، وليس من قبل شكسبير على الأقل » . ويبين هيبيل أن رواية « **العرّافة الكهرمانية** » تمارس تأثيرها الفني بالرغم من لغتها المهجورة وليس بسبب هذه اللغة .

إنّ من المهم تأكيد طابع المدرسة الطبيعية في استخدام اللغة المهجورة هذه . وآية ذلك ، مرة أخرى ، ان هذا الاستخدام ليس مشكلة خاصة بالرواية (أو المسرحية) التاريخية ، وانما هو مجرد إنحلال طبيعي خاص يستبدل وصف الشخوص الفعلي بتوافه منظرانيّة . واذا كان (جيرهات هوبتمان) في روايته « **فلوريان غاير** » عاجزاً عن تصوير العداءات الطبقية الرئيسة داخل معسكر الفلاحين المتمردين ، واذا كان ، بالتالي ، غوتز ، ويندل ، هيپلر ، كارل ستات ، بيبنلبن ، جيكوب كوهل ... الخ ، لا يكسبون أية ملامح سياسية وتأريخية ، إذن كم كانت مفيدة لغة ذلك العصر « الموثوقة » ؟ إنّ غوته ، من جهة أخرى ، قادر ، بغير « موثوقية » اللغة هذه ، على أن يعطي صورة مؤثرة للانقسام بين الفرسان في مصائر (غوتز) و (فيزلينجين) . و (هوبتمان) مثل مفيد على نحوٍ خاص . إنه يملك سمعاً

حساساً بشكل غير اعتيادي تجاه مختلف المصطلحات واللهجات . وهو مصيب دائماً تقريباً عندما يستطيع التشخيص بهذه الطريقة . الاّ ان هذه القدرة ذاتها تبرهن على أنها ذاتها شيء ثانوي ، لأن حيوية شخوصه تختلف إختلافاً هائلاً بالرغم من هذه القدرة ، حيث تعتمد على مبادىء تصوير تتجاوز إلى حد كبير الاستنساخ اللغوي الأمين لارتفاع وانخفاض الطبقة الصوتية في كلام شخص أو زمان ومكان معين .

لقد اقتبسنا عمداً أمثلةً دراميةً هنا ، والسبب هو أنه في الدراما ، وهي شكل « الحاضر » (غوته – Gegenwartigkeit) ، سيبدو هناك اضطرار إلى ترك الشخصية تتحدث بلغتها « الفعلية » (أي المهجورة) أقوى مما في الملحمة ، حيث يتحدث قصّاص اليوم عن شخصيات الماضي ، ويهيء لها أيضاً وسائل التعبير اللغوية الشكلية . ونستطيع أن نرى من هذا كم هو سخيف ، بصورة خاصة ، استخدام اللغة المهجورة في الرواية التأريخية . إن الأعمال ، العواطف ، الآراء والافكار التي تُنقل إلينا هي أعمال وعواطف وأفكار **كائنات انسانية ماضية** . والشخوص يجب أن يكونوا حقيقيين مضموناً وشكلاً معاً ؛ إلا أن اللغة هي ليست بالضرورة لغتهم ، إنها لغة الراوية ذاتها .

أما في المسرحية ، فالمسألة مختلفة . إلا أن الاستنتاج الذي يستخلصه الاتجاه الطبيعي من هذا الاختلاف وهمي تماماً وقد يكون أخطر . وعدا النتائج السخيفة التي أشار اليها بوشكين وهيبيل ، فان حقيقة أن الحركة والشخوص والحوار المسرحي لها شكل الحاضر تعني أنها يجب أن تكون حاضراً بالنسبة للمتفرج ، **بالنسبة لنا** . وهكذا يجب أن تكون لغة الدراما أكثر فورية ، ومفهومة على نحو أكثر مباشرة من لغة القصة . والمجال الأكبر الذي هو ممكن وضروري لـ « المفارقة التاريخية الضرورية » في الدراما التاريخية (التي بحثناها باسهاب في القسم السابق) يقرر أيضاً لغة الدراما .

أما بالنسبة للملحمة ، فلا يعني رفض استخدام الألفاظ أو الأساليب المهجورة التحديث . وحدود « المفارقة التاريخية الضرورية » في الدراما تتعين بالمثل بالموثوقية التاريخية للأفعال والأفكار والعواطف والآراء لدى الناس . وهكذا بينما يبقى (بروتس) او (قيصر) شكسبير ضمن هذا الحد ، تكون كوميديا (شو) ، « **قيصر وكليوباترا** » ، مُحدَّثة كلياً ، بالرغم من ان ذلك على نحو رائع .

وعند فلوبير ليست هذه المسألة حادة تقريباً كما هي عند الطبيعيين اللاحقين . ومع ذلك ، يستطيع سانت – بوف فعلاً أن يسخر من سلسلة كاملة من التفاصيل « الموثوقة » – استخدام حليب الكلاب وسيقان الذباب كمواد تجميلية وأشياء غريبة مماثلة . إلا أن هذه ليست مصادفة عند فلوبير ، ولا مجرد محاولة لاحداث نتيجة مؤثرة ، ذلك أن مثل هذا بعيد جداً عن فنان للكلمة على جانب كبير من الجدية والاخلاص . إنها تنبع ، في حالته أيضاً ، من مبادىء مشتقة من الطبيعيّة . ولا يمكن أن يؤدي مبدأ موثوقية الوصف والحوار الفوتوغرافية ... الخ ، إلى أية نتيجة أخرى . والبحث في القواميس الفنية ، دائم الصخب ، الذي يستمر في الرواية المعاصرة لتصوير كل شيء في دقة مهنية من جهة ، ولترجمته بمصطلح اختصاصي من جهة أخرى ، لا بدّ أن يؤدي في الرواية التاريخية إلى اتجاه أو مدرسة آثارية . ولا يرغب الكاتب في أية من الحالتين في أن تكون أهدافه مفهومة بصورة عامة على انها الأساس المادي ، الوسيط المادي للتصرفات الانسانية . انها تظهر أمام القارىء غريبة وغير مألوفة نوعاً ما ، من جهة ، (فكلما كانت غريبة أثارت مزيداً من الاهتمام) ، ومن جهة اخرى في مصطلح الشخص الملقن ، الذي لا يمكن توقع فهمه حتّى من جانب خبراء الاختصاصات القريبة .

وفي المناقشات حول الرواية التاريخية ، غالباً ما يبدو تحديث اللغة **المقابل المناقض** لاستخدام اللغة المهجورة . والحقيقة ، إنهما اتجاهان **متصلان** يكيّف

ويكمل أحدهما الآخر بصورة متبادلة . والحاجة إلى تحديث اللغة تبرز بالمثل من مفهوم لاتأريخي أو معارض للتاريخ خاصٍ بمشاعر وآراء وأفكار الناس . وكلما كان الموقف التاريخي الملموس من وجود ووعي عصر تأريخي مملوءاً بالحياة ، كما هو في الرواية التاريخية الكلاسيكية ، كان من الطبيعي تجنب مصطلحات عالم عاطفي وثقافي غريب على الفترة الماضية ، تلك المصطلحات التي لا تجعل من مشاعر وآراء وأفكار **كائنات انسانية ماضية مفهومة لدينا ،** بل تنسب اليها مشاعرنا ... الخ .

وعلى حين يكون غرس الأفكار الأساس السايكولوجي للاتجاه الطبيعي ، فان أساسه الاجتماعي – التاريخي هو القياس . وقد سمعنا كلمات فلوبير ذاته عن سالامبو ونماذجها العصرية في خلافه مع سانت – بو ف . ونحن نرى نفس التحديث على امتداد هذا الخط . فمثلاً يشكو سانت – بوف من تصوير فلوبير اجتماع المجلس في قرطاجة . ويجيب فلوبير قائلاً :

أنت تسألني من أين **أنا جئت بفكرة مجلس قرطاجة ؟**
ولكن من جميع البيئات المتشابهة لزمن الثورة ، من اجتماع البرلمان الاميركي ، حيث كان أعضاؤه حتى عهد قريب يتبادلون الضربات بالعصي ويطلقون النار على بعضهم الآخر بالمسدسات ، تلك العصيّ والمسدسات التي كانت تحمل (كالخناجر) في أكمام السترات او المعاطف . ثم إن لقرطاجيّ أنا لياقة أكثر مما لدى الاميركيين ، حيث لم يكن هناك أي جمهورٍ حاضراً .

واضحٌ أن تحديث اللغة ، بمفهومٍ كهذا عن الأساس والسايكولوجية الاجتماعيين ، **أمر لا مفرّ منه** . والمفهوم نفسه يجري تحديثه عن طريق القياس . فمجلس قرطاجة هو برلمان أميركي ناقصاً شرفة المتفرجين ، وسالامبو هي قديسة تيريزا تحت ظروف شرقية ... الخ . وليس إلاّ شيئاً

متناسقاً مع ذلك أن تتلقى أيضاً المشاعر والآراء والافكار التي غُرست في الشخوص لغةً محدثة .

وفي **سالامبو** ، تبدو جميع اتجاهات الانحطاط في الرواية التأريخية في شكل مركّز : التخليد التزويقي ، سلب الحيوية ، التَحوْين ، وفي نفس الوقت جعل التأريخ شيئاً خاصاً . إن التاريخ يصبح منظراً واسعاً مهيباً لأحداث شخصية وذاتية وخصوصية بشكل صرف . وينتمي هذان الطرفان الزائفان انتماءاً وثيقاً إلى بعضهما الآخر ويظهران ، باستقلال عن فلوبير ، في عمل ممثل المدافعين عن الرواية التاريخية في هذه الفترة (كونراد فيرديناند مايير) ، في تركيب مختلف .

ان تطور الاتجاه الطبيعي نفسه ، ولا سيما في انتقاله إلى ذاتية غنائية وإلى انطباعية ، يؤكد الاتجاه نحو جعل التاريخ خصوصياً . والروايات التاريخية تظهر إلى الوجود حين يتطلب الأمر تفكيراً جاداً من القارىء قبل أن يتمكن من البرهنة على أن قصصها لا تقع في الحاضر . ورواية موپاسان ، **حياة** ، التي هي بحدّ ذاتها عمل رائع ومثير للاهتمام ، هي نموذج هذا الاتجاه . فموپاسان يعطينا ، بواقعية سايكولوجية كبيرة ، قصة زواج ، صحوة زوجة من وهمها ، وانهيار كامل حياتها . الاّ انه لسبب غريب معين ، يحدد زمان الرواية في النصف الاول من القرن التاسع عشر ، وهكذا فهي تبدأ في فترة اعادة النظام الملكي ويستغرق حدثها العقود القلائل المقبلة .

وموپاسان ، بوصفه كاتباً له أهميته ، يمسك بالجوانب الخارجية الصرفة للزمن الذي يصوّره . إلا أنّ حدث الرواية الجوهري « عديم الزمن » تماماً أو سرمدي . فعودة النظام الملكي ، وثورة تموز ، وملكية تموز ... الخ ، وهي أحداث لا بدّ أن تترك ، موضوعياً ، إنطباعاً عميقاً جداً في الحياة اليومية لبيئة ارستوقراطية ، لا تلعب عملياً أي دور اطلاقاً عند موپاسان . والطريقة التي وُضعت بها القصة الخصوصية ضمن زمن معين خارجيةٌ صرفة .

والطابع الخصوصي الصرف للحدث يسلبها من أي طابع تاريخي .

ونفس الاتجاه موجودٌ بشكل أكثر بروزاً في رواية (جاكوبسن) الباعثة على الاهتمام تماماً : « **السيدة ماري غروبه** » . وجاكوبسن يدعو كتابه « **بواطن من القرن السابع عشر** » ، مؤكداً بذلك بشكل برنامجيّ إتجاهه نحو الوصف التفصيلي . وهو لا يحذف الخلفية التاريخية بشكل مستمر كما يفعل موپاسان . فالحروب والحصارات ... الخ ، موصوفة ، وعلاقة التقسيم الزمني للأحداث في القصة الخاصة بتأريخ الدانيمارك يمكن اقتفاؤها خطوة فخطوة . ولكن ليس الا علاقة التقسيم الزمني (الكرونولوجي) . والحروب تُشن ، والصلح يُعقد ، إلا أن القارىء لا يفهمها ، كما لا يهتم بها . ولا علاقة للحدث المركزي بهذه الاحداث .

ونحن نجد هنا ذات السمة المميزة الموجودة في سالامبو . إذْ لما كانت الرواية لا تستند إلى مشاكل شعبية ، بل إلى المشاكل السايكولوجية لمرتبة عليا غير مرتبطة بمشاكل تاريخية عامة ، فان كل الروابط الممكنة بين الأحداث التاريخية والمصائر الخاصة مقطوعة . وجاكوبسن ، شأنه في ذلك شأن فلوبير ، يأخذ شخصاً وحيداً كبطلةٍ له . وسلسلة الاخفاقات التي تعانيها في بحثها عن « البطل » تؤلف حدث الرواية . إنها مشكلة عصرية نموذجية . أما المصدر الذي مكّن الكاتب من وضع قصته في القرن السابع عشر فهو غير مهم . وبوصفها مصيراً نموذجياً ، تأخذ قصته (ماري غروبه) مكانها في زمن جاكوبسن نفسه ، أي النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ولما كان الجزء الرئيس من القصة يعتمد على إحساس محدّث ، فمن المفهوم أن لا تستطيع البيئة التأريخية والأحداث أن تؤلف ، مرة أخرى ، أكثر من مشهد تزويقي . وكلما كانت تفاصيل البيئة التأريخية أكثر موثوقية ، وكلما كانت كذلك الشخصيات الثانويّة والمشاهد المنفردة ... الخ ، كان لا بدّ أن يكون التباين أكبر بين هؤلاء والمأساة السايكولوجية للبطلة ، وكان لا بد أن يصبح مصيرها

أكثر شذوذاً في هذه البيئة .

وهنا ، كما عند موپاسان ، تُصَوَّر مشكلة فعلية من مشاكل الحياة المعاصرة . ولكنها ، وحتى أكثر مما لدى موپاسان ، مقطوعة عن الحياة الاجتماعية ، ولا يجري تصويرها إلاّ من حيث أسبابها وآثارها السايكولوجية . ومن ثمّ ، وفي كلتا الحالتين ، تصبح الخلفية التأريخية اعتباطية صرفة . وفي كلتا الحالتين ، ينتج الوضع التأريخي تفسيراً واهناً وشاذاً لما يجب أن يكون صورةً للحاضر .

إنّ هذا الاتجاه نحو جعل التأريخ خصوصياً سمة مميزة عامة للانحلال الوليد أو الناشيء في الواقعية العظيمة . وطبيعيّ أن هذا يصحّ على الرواية المعاصرة أيضاً ، حتى عندما تكون الأحداث المعاصرة المهمة ذات تأثير مباشر في الحدث . والتغير في علاقة هذه الأحداث بالتجارب الخاصة للشخوص الرئيسين لا يغيّر فقط وظيفتهم في الحدث نفسه ، بل كذلك ظهورهم في كامل تركيب عالم الرواية . والرواية التأريخية الكلاسيكية — وفي أعقابها الرواية المعاصرة الواقعية العظيمة — تختار شخوصاً مركزيين هم ، بالرغم من كون شخصياتهم شخصيات « منتصف الطريق » ، وهي التي حللناها باسهاب سابقاً ، ملائمون مع ذلك للوقوف عند نقطة التقاء الصدامات الاجتماعية — التأريخية الكبيرة . والأزمات التاريخية هي العناصر المباشرة التي تتألف منها المصائر الفردية للشخوص الرئيسين ، وعلى ذلك فهي تؤلف جزءاً لا يتجزأ من الحدث نفسه . وبهذا الشكل فانّ الفرديّ والاجتماعي — التاريخي متصلان اتصالاً لا ينفصم في ما يتعلق بكل من خلق الشخوص والحدث .

وهذا الأسلوب في التصوير هو مجرد التعبير الفنيّ عن تلك التأريخية الأصيلة — أي مفهوم التأريخ باعتباره مصير الناس — التي حفزت أو دفعت الكلاسيكيين . وكلما تفككت هذه التأريخية ، ظهر كل شيء اجتماعي مجرد « بيئة » ، بيئة منظرانية أو خلفية جامدة ... الخ ، يفترض أن تكشف

ازاءها التواريخ الفردية او الخصوصية الصرفة . والتعميم يأخذ في وقت واحد شكل جعل الشخصيات « السوسيولوجية » أناساً عاديين وغرس « نماذج » من الخارج في خلق الشخوص والحدث . ومن البدهي أنه كلما كانت الاحداث الاجتماعية كبيرة ، كانت أهميتها التأريخية منظورة ، وكان هذا النوع من التصوير حتمياً . وصورة اندلاع الحرب الفرنسية – البروسيّة في رواية (زولا) ، « **نانا** » ، وصورة الاحداث التاريخية في رواية « **ماري غروبه** » لا تختلفان من حيث الجوهر في مفهومهما العام ، أياً قد يكون اختلافهما من الناحية التقنية والاسلوبية .

ولربما وجد حتى الكثير مما تجب معرفته بهذا الشأن من الكتاب الواقعيين الأنجليز المهمين في الفترة الانتقالية ، لأن موپاسان وجاكوبسن ينتميان فعلاً الى مرحلة أكثر تقدماً في هذا التطور . ونود أن نأخذ بأيجاز مثَلَ (ثاكيري) . إنّ ثاكيري كاتبٌ واقعيّ انتقادي بارز . وله روابط عميقة مع أفضل تقاليد الأدب الانجليزي ، ومع الحملات الاجتماعية الكبيرة في القرن الثامن عشر ، التي يعالجها باسهاب في عدة دراسات انتقادية مهمة . وبصورة واعية ، ليس له أية مصلحة في فصل الروايةَ التاريخيةَ عن الرواية الاجتماعية – الأنتقادية ، أي في تحويل الرواية التأريخية إلى نوع أدبيّ خاص بها ، كان ، بصورة عامة ، النتيجة الموضوعية لهذا التطور . ومع ذلك ، فهو لا يستند إلى الشكل الكلاسيكي للرواية التاريخية ، أي إلى سكوت . وبدلاً من ذلك ، يحاول أن يطبق تقاليد الرواية الاجتماعية في القرن الثامن عشر على نمط جديد من الرواية التاريخية . وقد قلنا من قبل إن احداث القرن الثامن عشر التاريخيةَ قد جرى تضمينها في الرواية الواقعية الانجليزية ولا سيما من جانب (فيلدينغ) و (سموليت) ، وإن كان ذلك بقدر ما دخلت في اتصال مباشر مع حياة الابطال الشخصية . وهكذا ، فمن وجهة نظر المفهوم العام والاتجاهات الفنية لهذه الفترة ، لم يكن ذلك إلاّ عرَضياً ولم يؤثر فعلاً في ١٠١١كل الرئيسة في الروايات .

إن ثاكيري يتسلم بصورة واعية ، إذن ، هذا الأسلوب في التصوير في رواياته التاريخية ، إلا ان وجهة نظره وهدفه الفني مختلفان جداً عن وجهات نظر وأهداف كتاب القرن الثامن عشر الواقعيين . فطريقة فهم الأخيرين للتأريخية نمت بشكل طبيعي من الاتجاهات الاجتماعية ــ الانتقادية ، الواقعية . وكانت واحدة من الخطوات المتعددة نحو ذلك المفهوم عن التأريخ ، عن الحياة الاجتماعية والطبيعية ، الذي بلغ ذروته عند سكوت أو بوشكين . وفي حالة ثاكيري ، تنبع هذه العودة إلى أسلوب وتركيب روايات القرن الثامن عشر من سبب أيديولوجي مختلف جداً ، ومن خيبة ظن عميقة ومريرة في طبيعة السياسة ، وتعبر خيبة الظن هذه عن نفسها تعبيراً ساخراً . وباستئناف أسلوب القرن الثامن عشر ، يرغب ثاكيري في فضح التبرير أو الدفاع المعاصر .

إذن ، هو يرى المحنة في تصوير الاحداث التاريخية كاختيار بين العنصر العام المثير للاشفاق والاخلاق الخاصة ، تمجيد أحدهما أو رسم الآخر رسماً واقعياً . وهكذا ، فحين يأخذ بطله ، (هنري ايزموند) ، وهو يروي قصته الخاصة ــ في نقطة انتقال القرن السابع عشر إلى القرن الثامن عشر ــ يناهض جدلاً التواريخ الرسلية بروايات فيلدينغ ، وحين يدافع في نقاش مع (أديسن) عن حقوق المذهب الواقعي في وصف الحرب ضد التزويق الشعري ، فإن لغته ــ لغة الذكرى ــ تأخذ لهجة الفترة بشكل جميل ، إلا أنها في ذات الوقت تعبر عن معتقدات ثاكيري الفنية الخاصة . وأساس هذا الأسلوب هو فضح البطولة الزائفة ، ولا سيما البطولة الشهيرة التي أبرزتها الاسطورة التاريخية . ويتحدث ايزموند عن هذا ، أيضاً ، حديثاً حيوياً ورائعاً :

أي منظر أكثر مهابة وجلالة من منظر ملك كبير في المنفى ؟ ومن هو أجدر بالاحترام من رجل شجاع في سوء طالعه ؟ لقد رسم المستر إديسن مثل هذه الشخصية في رائعته كاتو . ولكن

فلنفرض أن كاتو يسرف في الشراب في الحانة مع خادمة عند ركبته ، ودزينة من رفاق الهزيمة المخلصين والمترنحين من السكر ، وصاحب حانة ينادي مطالباً بقائمة حسابه ؛ ثمّ تضاع حالاً كرامة سوء الحظ .

إنّ ثاكيري يستلزم هذا الكشف لينزع عن التاريخ شعره المستعار ، لكي ينفي أن يكون التأريخ الانجليزي والفرنسي قد حدث في بلاطيّ (ويندسور) و (فرساي) فقط .

وطبيعيّ أن إيزموند هو الذي يقول كل هذا وليس ثاكيري نفسه . والصورة ليس المقصود بها أن تكون صورة موضوعية للعصر ، بل مجرد سيرة البطل الذاتية . ولكن إلى جانب أن هذه العلاقة بين الأخلاق الخاصة والأحداث التأريخية متشابهة جداً مع ما يقابلها في رواية « **معرض الغرور** » مثلاً ، فأن تركيب رواية « **هنري ايزموند** » لا يمكن أن يكون عرضياً لدى كاتب عظيم الشأن وواعٍ مثل ثاكيري . والسيرة الذاتية هي شكل مناسب لفضح ثاكيري للعظمة الزائفة . فكل شيء تمكن رؤيته من قرب الحياة الخاصة اليومية ، وينهار الباعث الزائف على الاشفاق للبطل المصطنع والمتصوَّر ذاتياً ، وهو معروض بالطريقة الميكروسكوبية . وهذا هو المقصود . فقد رأى البطل الملكَ لويسَ الرابع عشر وهو في شيخوخته . ويقول إيزموند إنّ لويس ربّما كان بطلاً لكتاب ، لتمثال ، لجداريّةٍ ، « ولكن ماذا أكثر من رجل بالنسبة لمدام مانتنون أو الحلاق الذي حلق شعره ، أو المسيو فاغون ، طبيبه الجراح ؟ » . ان القرب يدمّر العظمة المزعومة عند (مارلبره) ، المطالب بعرش ستيوارت وعدة أشخاص آخرين . وحين يتم فضح كل خدعة تأريخٍ عن الرجل العظيم ، لا يبقى إلاّ صدقُ الناس الذين هم فوق الحد المتوسط قليلاً ، القادرين على التضحية الفعلية ، كالبطل نفسه .

إنّ هذه الصورة متساوقةٌ بشكل ملحوظ . ولكن أهي صورة فعلية

للعصر كما قصد ثاكيري ؟ إن إجابة ثاكيري على محنته هو سليمة بما فيه الكفاية . إلاّ أن المحنة ذاتها ضيقة وخاطئة . وهناك طريق ثالث : هو ، في الحقيقة ، ما تفعله الرواية التاريخية الكلاسيكية . ومن المسلّم به أن الفترة التالية « الثورة المجيدة » والمنتهية بتنصيب آل هانوفر على عرش انجلترا هي قطعاً ليست إحدى أكثر الفترات بطولةً ؛ لا سيما في ما يتعلق بسلوك ونشاط مؤيدي (اعادة ستيوارت) . إلاّ أننا نتذكر بأن سكوت ، أيضاً ، كان قد صوّر هذه المحاولات لاعادة ستيوارت (في **ويفيرلي** ، ولفترة لاحقة ، في **روب روي** وفي **القفاز الاحمر**) ، ولم يجعل من السلالة الحاكمة أو أنصارها شيئاً مثالياً كما لم يوفّر على أحدٍ منهم . ومع ذلك ، كانت صورة التاريخ التي رسمها عظيمة ودرامية وغنية بالصراع العميق في كل مرحلة . وسرُّ هذه الابعاد العظيمة يمكن الكشف عنه في سهولة . فسكوت يعطي صورة واسعة وموضوعية لكلٍ من القوى التاريخية التي تقود إلى إنتفاضات ستيوارت وتلك القوى التي تحكم عليها سلفاً بشكل حتمي . وفي المركز من هذه الصورة العشائر السكوتلندية ، التي تضطرها إلى اليأس ظروف اقتصادية واجتماعية ، ويضللها مغامرون . ومصير المطالب بالعرش نفسه تراجيدي — كوميدي عند سكوت ، أما مصير أنصاره الانجليز فهو إما كوميدي أو مثير للشفقة . والأخيرون غير مرتاحين لنظام الحكم الهانوفري ، ومع ذلك يلتزمون الصمت لأنهم على درجة من الجبن والتردد لا يقوون معها على التحرك ، ولأنهم لا يجرؤون على المخاطرة برفاههم المادي ؛ ولأن نموّ الرأسمالية في انجلترا قضى على التمييز بين تملك الأرض الاقطاعي والرأسمالي . ومع ذلك ، لما كانت خلفية التحرك المعاناة الفعلية والبطولة الواقعية (مهما تكن في غير أوانها ومضلّلة) لشعبٍ ما ، تفقد الأحداث كل سماتها التافهة والسافلة والاعتباطية ، كلّ ما فيها من فرديٍّ وخاصٍ محض .

الا أن ثاكيري لا يرى الشعب . إنه يهبط بقصته إلى مكائد الطبقات

العليا . وبطبيعة الحال فهو يعرف أتمّ المعرفة بأن هذه التوافه محصورة بالطبقة التي يصفها ، وهو لا يخبرنا بشيء عن العملية التأريخية الفعالية . وليس من باب الصدفة أن يلقي عهد كرومويل ، أي فترة الشعب الانجليزي البطولية ظله في النقاش . الا أنه يبدو أن هذه الفترة اختفت كلياً ، وأن الحياة التي توصف يجري تحويلها كلياً إلى أحداث تافهة وخاصة . أما موقف الشعب تجاه ما يحدث فلا يكشف عنه اطلاقاً . ومع ذلك ، كان هذا هو الوقت الذي كان يعاني فيه أولئك الذين خاضوا معارك الحرب الأهلية ، وفي مقدمتهم متوسطو المزارعين وصغار مالكي الأرض وعامّة المدن ، خراباً اقتصادياً ومعنوياً نتيجة تطور الرأسمالية العاصف . ولم ينهض الابطال الجدد ، (الليودايتيون) و (التشارتيون) ، من التربة التي أخصبتها دماؤهم ، إلاّ في وقت متأخر جداً . وعن هذه المأساة ، التي هي الأساس الواقعي لحدوث الكوميديات — التراجيدية والكوميديات « في القمة » ، لا يقول ثاكيري شيئاً .

إلاّ أنه يبدّد بذلك الموضوعية التأريخية ، وكلما حرّك شخصيته نفسياً بالارغام ، كانت هذه النفسية الخاصة أكثر غموضاً ، وظهرت أكثر صُدَفيةً في أي منظورٍ تأريخي . والسايكولوجية ليست خاطئة ؛ بل بالعكس ، إنها تبين بدقةٍ بالغة الطبيعة الصدفية لوجهات النظر السياسية لدى الشخوص . إلاّ أن هذا ، من باب المصادفة ، لا يمكن إلاّ أن يظهر زائفاً حقاً ، إذا وضع ضمن سياق طبقي موضوعي حيث يبدو عاملَ ضرورةٍ تاريخية . وينضم (ويڤيرلي) سكوت أيضاً إلى انتفاضة ستيوارت عرَضاً ، إلاّ أن وجوده هناك هو مجرد أن يكون مبرزاً أو مميّزاً لأولئك الذين تكون الانتفاضة بالنسبة لهم ضرورة اجتماعية — تأريخية . الا ان الصورة التي يُظهر بها ثاكيري (مارلبره) صورة خاصة صرفة . وهو يقول إن بطله قد أصبح عدواً لدوداً وليس نصيراً متحمساً من أنصار مارلبره لمجرد معاملة سيئة في أحد السداد المقامة لدرء خطر الفيضان . والصورة المسخ أو الكاريكاتورية الناجمة هي على

درجة يشعر معها ثاكيري مضطراً إلى مقابلة ذاتيته هو بتصحيحات إضافية وملاحظات على مذكراته . إلا أن هذه التصحيحات لا تقلل من هذا التجانف إلا نظرياً ، فهي لا تستطيع أن تمنح شخصية مارلبره أية صورة مجسدة موضوعية – تأريخية .

إن هذه الذاتية تحط من شأن جميع الشخصيات التأريخية التي تظهر في الرواية . ولا ترى إلا الجانب « المفرط في انسانيته » عند (سويفت) ، وهكذا لا بد أن نعتبره متآمراً ومحترفاً دنيئاً ، اذا لم تكن لدينا صورة له مختلفة عن أعماله ذاتها . ولكن حتى الشخصيات التي يصفها (إيزموند) بتعاطف واضح ، من أمثال (ستيلي) و (أديسن) ، كاتبي العصر الشهيرين ، يجري الحط منها موضوعياً ، لأن شخصياتها لا تكشف عن شيء أكثر من العادات الاجتماعية الاعتيادية في الحياة الخاصة اليومية . وما يجعل من هذه الشخصيات ممثلة للعصر ذات أهمية ، ومنظرة للأحداث الاجتماعية الكبيرة ، يستبعده من القصة مفهوم ثاكيري العام . وتأثير صحيفتها ، « **ذي سبيكتيتر** » ، الذي انتشر عبر كامل اوربا البرجوازية المتعلمة ، معروف جداً وبشكل كاف في كل من التأريخ وتأريخ الأدب ، إلى جانب أنه كان ، إلى درجة كبيرة ، بسبب استخدام الاحداث اليومية أساساً للمحاججة واظهار المعنويات المنتصرة الجديدة لدى البرجوازية الناشئة . إن الصحيفة المذكورة تظهر في رواية « **هنري ايزموند** » ، أيضاً ؛ فالبطل يستغل صداقته الشخصية مع محرري الصحيفة لكي يسخر من غزل المرأة التافه التي يحبها وبذلك يمارس تأثيراً خلقياً مفيداً فيها . وما من ريب في ان مقالات كهذه ظهرت فعلاً في الصحيفة . إلا أن تقليص دورها التأريخي إلى قصص خاصة من هذا النوع يعني ، موضوعياً ، تشويه التأريخ ، وانزال قيمته إلى مستوى التافه والخاص .

ان ثاكيري عانى ولا شك نتيجة هذا التناقض . وفي رواية تأريخية أخرى ، « **الفيرجينيون** » ، يعبر عن عدم ارتياحه . ويذهب إلى أن من

المتعذر على الكاتب المعاصر أن يعرض شخوصه في سياق حياتهم المهنية ، وعملهم الفعلي ... الخ . وعلى الكاتب أن يقصر نفسه على الانفعالات – الحب أو الغيرة – من جهة ، وعلى الاشكال الخارجية للحياة الاجتماعية (بالمعنى « الدنيوي » السطحي) من جهة أخرى . وبهذا يروي ثاكيري بايجاز ودقة بالغة ، السقوط الحاسم لفترة بداية إنهيار الواقعية – وان كان ذلك بغير فهم للأسباب الاجتماعية الفعلية وعواقبها الفنية . فهو لا يعتبر هذا السقوط نتيجة مفهوم عن الانسان ضيق وأحادي الجانب ، ونتيجة واقع أن الشخوص جاءوا عائمين من التيارات الرئيسة في الحياة الشعبية وبالتالي من مشاكل وقوى العصر المهمة فعلاً .

لقد كان الكتّاب الواقعيون الحقيقيون قادرين على رسم هذه الجوانب من الحياة الانسانية على نحوٍ شاعريّ ومجسّد ، لأن جميع القوى الاجتماعية في أعمالهم كانت لا تزال تأخذ شكل علاقات انسانية . وهكذا فان نكسةً لها خطرها ، كالافلاس الذي تهدّدَ العجوز (اوزبالدستن) في رواية « روب روي » ، تمكّن سكوت من ان يستنتج من دراما الموقف الاجتماعية – الانسانية مختلف الممارسات التجارية لدى تجار غلاسكو بغير أيةْ أوصاف للبيئة مملة . وعند تولستوي ، تكون المواقف المختلفة من حياة الجيش المهنية التي يتخذها (اندريه بولكونسكي) ، (نيقولاي روستوف) ، (بوريس دروبيتسكوي) و (بيرغ) ... الخ ، ومختلف وجهات النظر في الزراعة والقنانة التي يتخذها بولكونسكي العجوز والشاب ، هي مقومات للقصة عضوية ولا تتجزأ ، ولتطور هؤلاء الشخوص الانساني والنفسي .

وإذْ تصبح المواقف تجاه المجتمع والتاريخ خاصةً أكثر فأكثر ، تتلاشى هذه العلاقات المنظور اليها نظرة إزدهاء . وتبدو الحياة المهنية ميتة ؛ وكل شيء يغور تحت رمال صحراء النثر الرأسمالي . والطبيعيون المتأخرون – حتى زولا – يرون النثر في وضوح ويستغلونه ثم يضعونه في المركزِ من

الادب ، الا انهم لا يفعلون سوى تثبيت وتخليد سماته الذاوية ، محددين صورتها بوصفٍ لبيئة « الشيء – الشبيه » . وما أعلنه ثاكيري ، باحساس غريزي سليم ، وان كان منطلقاً من موقف زائف ، بأنه غير قابل للتصوير بتركونه كما هو ، مبدلين الصور بأوصاف بحتة – يفترض أن تكون علمية ، ورائعة من حيث التفصيل – لأشياء وعلاقات أشياء .

وثاكيري واقعي أكثر وعياً ، وأقوى ارتباطاً بتقاليد الواقعية الحقيقية من أن يسير على هذا الطريق الطبيعي . ولهذا فهو يهرب إلى خلف ، إلى ما وراء الشكل الكلاسيكي – والمتعذر تحقيقه في نظره – للرواية التاريخية ، إلى تجديد مصطنع لأسلوب التنويرية الانجليزية . الا ان استخدام الأساليب المهجورة هذا لا يمكن أن يؤدي الا إلى نتائج مشكوك فيها ، كما يفعل في غير هذا من الأماكن . ويقود السعي وراء أسلوبٍ ما إلى الأسْلبة ، دافعاً في بهرجةٍ جوانب الضعف في مفهوم ثاكيري العام عن الحياة الاجتماعية إلى السطح ، مؤكداً إياها على نحوٍ أشد مما كان ينوي بصورة واعية . ورغبته الوحيدة هي فضح العظمة الكاذبة ، البطولة الزائفة . ومع ذلك ، فان تأثير أسلبته ، كما رأينا ، هو اظهار كل شخصية تاريخية ، مهما تكن أهميتها ، في ضوء مهين وأحياناً مدمر كلياً . وهو يرغب في أن يقابل هذا بالنبل الداخلي الحقيقي للمعنويات البسيطة ، الا أن أسلبته تحيل شخوصه الايجابيين نماذج للفضيلة مملة ولا تطاق . وصحيح ان التقاليد الادبية في القرن الثامن عشر تضفي تماسكاً على أعماله ، ولهذا أثر مفيد في وقت يأخذ فيه الاتجاه الطبيعي بتحطيم الشكل القصصي . ومع ذلك ، ليس هذا التماسك الا أسلوبياً ، فهو لا يمس أعماق الصورة ؛ وبالتالي ، ففي أقصى الحالات ، لا يستطيع الا أن يغطي « المشكوك فيه » الذي ينشأ عن جعل التاريخ خاصاً ، الا انه لا يحله .

٣ ـ مَذهبُ المعَارضَة العَاميّة الطبيعي .

إن قوة الاتجاهات غير الملائمة للأدب تتبين بأقصى تأثير حيث يكافحها الكتّاب مكافحة واعية ، الا انهم في الممارسة يقعون تحت تأثيرها . وقد رأينا ان الاتجاه الطبيعي ، بتحديد نفسه تحديداً مانعاً برسم الواقع المباشر رسما أميناً ، سلب الادب قوته في اعطاء صورة حيّة وديناميكية لقوى التاريخ الدافعة الأساسية . والرواية التاريخية ، حتى تلك التي أنتجها كتّاب لهم شأنهم مثل فلوبير وموپاسان ، تنحط إلى مجموعة من الأحداث . ولا توجد أية علاقة بين التجارب الفردية الخاصة ، على نحو قصْريّ ، للشخوص والأحداث التاريخية . ويتوقف الشخوص عن أن يكونوا تاريخيين فعلاً ؛ وتصبح الأحداث التاريخية خارجية وقائمة على الإغراب ومحض ستارة خلفية مزوقة في مسرح ما .

ان كل هذه الاتجاهات المعاكسة فنياً تنبع من تطور البرجوازية الاجتماعي والسياسي العام بعد ثورة ١٨٤٨ . ولكن هنا أيضاً ، يجب ألا تُصوّر العلاقة بين اتجاهات العصر العامة ومسائل الشكل الأدبي تصويراً مفرطاً في الدقة والمباشرية . فتأثير هذه الاتجاهات سلب الرواية التاريخية طابعها الشعبي . والكتّاب لم يعودوا يملكون القوة (وفي غالب الاحيان الارادة) ليعيشوا التأريخ بوصفه تأريخ الشعب ، أي بوصفه عملية تطور يلعب فيها الشعب الدور الرئيس سلبياً وايجابياً ، أي في الحركة وفي المعاناة .

وحيثما كان اهتمام الكتّاب المباشر هو البرجوازية ، كان مفهومهم عن التاريخ ــ كما هو الحال عند فلوبير ــ تزويقياً وقائماً على الاغراب :

إنهم يحاولون خلق صورة مضادة لنثر الحياة البرجوازية اليومية الكئيب ، المقفر ، الكريه والمحتقر . أما التاريخ ، وهو يومض زاهياً في مسافته وبُعْده وكونه شيئاً آخر ، فمهمته تحقيق التوق العظيم للهروب من عالم الوحشة الراهن هذا .

إلاّ أن الأمر مختلف مع الكتاب الذين لا تزال روابطهم مع الشعب ، والذين يتخذون آلام الشعب في ظل الضغط المخيف من « القمة » نقطة الانطلاق لآرائهم وتصويرهم الفني .

وهم يعبرون عن ردّ فعلهم تجاه عالم النثر البرجوازي السائد بشك وازدراء وكره مماثل . ومع ذلك ، فليس صحواً جمالياً وأخلاقياً نقياً هو ما يحدد عملهم ، وانما الحقد والغضب الذي تحمله جماهير الشعب الواسعة التي بقيت رغباتها الحقيقية غير منجزة على يد الثورات البرجوازية من عام ١٧٨٩ حتى عام ١٨٤٨ .

ويعلم كل دارسي الحركة الطبيعية في الأدب أن الدور الذي لعبه فيها وعي البروليتاريا الاشتراكي المبكر كان ، إلى درجة كبيرة ، سلبياً . ولحقيقة « الأمتين » الآخذة بالبروز باستمرار والتي لا سبيل إلى إنكارها تأثير ذو حدين أو مزدوج جداً في الأدب . فحيث تستمر في المجتمع روح الديموقراطية الثورية أو حيث تهيمن الاشتراكية على عقول الكتّاب من ذوي الشأن ، يمكن أن تظهر أشكال من الواقعية جديدة ومهمة . ولكن في اوربا الغربية بعد ثورة ١٨٤٨ ، يكون الكاتب مغرّباً عن المشاكل الاجتماعية الشاملة ، وتكون رؤيته مقصورة على واحدة أو أخرى من « الأمتين » . وقد سبق أن رأينا ، وسنظل نرى ، النتائج الضارة التي يسفر عنها تضييق موضوع الكتابة وحصره بما يحدث « في الاعلى » .

إلا أن تضييقاً مماثلاً وإفقاراً مشابهاً في الادب يحدثان عندما يشغل الكاتب – وكذلك بمباشرية طبيعية – نفسه على وجه الحصر بـ « قاع » المجتمع .

وبامكاننا أن نرى هذا على أفضل وجه في روايات (ايركمان – شاتريان) التاريخية . وقد رأى بصواب الناقد الروسيّ الشهير (بيساريف) أنها نمط جديد من الرواية التاريخية . الاّ أنه ، في ابتهاجه المبرَّر تأريخياً لاكتشافه وبالمثل في محاججته المبررة ديموقراطياً ضد روايات معاصريه التاريخية ، غض النظر عن محدوديات ايركمان – شاتريان وأسلوبهما في التصوير . وهو يكتب عنهما قائلاً : « إنّ مؤلفينا ليسا مهتمين بكيف ولماذا وقع هذا أو ذاك الحدث التاريخي ، **بل** بالانطباع الذي خلقه في الجماهير ، بالكيفية التي فهمته به الجماهير ، وبالطريقة التي كان عليها ردّ فعلها تجاهه » . (تاكيدي : ج . ل .) .

لقد أكدنا كلمة « بل » لنلفت انتباه القارىء إلى تناقض بيساريف المفرط في حدّته . فصحيح أنه يضيف مباشرة إلى ذلك قوله إنه يوجد « تفاعل حيّ » بين الجانب الخارجي للتاريخ (الاحداث الكبيرة ، الحروب ، معاهدات الصلح ... الخ) وجانبه الداخلي (حياة الجماهير) . ولكن لا يزال يوجد شيء خارجي يتعلق بهذا التفاعل في تحليله – تفاعل عوامل تكاد لا تملك أي شيء مشترك بينها – وهكذا فهو ، في معالجته أعمال ايركمان – شاتريان ، لا يرى أن هذا التفاعل ، بقدر ما هو موجود فيها بأية حال ، تفاعل خارجي .

ومن الخطأ انكار التبرير النسبي للنظر إلى الواقع التاريخي بهذا الشكل . والحقيقة ، يجب أن ينعكس تاريخ المجتمعات الطبقية بهذا الشكل في أعين الجماهير المضطهدة والمستغلة ، **مباشرةً** ، وبصورة مباشرة فقط . فالحروبُ تُشن لصالح المستغلين – وفيها تُنزف الجماهير المستغلّة دماً ، وتُحطم وتُشل مادياً . والقوانين ليست سوى نظام أو جهاز لتعزيز نوعٍ من الاستغلال معين . وهذا حقيقةٌ حتى في الديموقراطية البرجوازية ، حتى في الديموقراطية التي نقشت « الحرية ، المساواة والاخاء » على راياتها وحققت أكمل حرية شكلية أمام القانون . ذلك أن القانون ، كما كتب (أناتول فرانس) ، بسخرية

لاذعة قائمة على تكشف الحقيقة ، يحرّم على الأغنياء والفقراء بشدة متكافئة النوم تحت الجسور .

وعلى أية حال ، هل تتطابق هذه الصورة المباشرة ، والمبررة نسبياً في مباشريتها ، مع الحقيقة الموضوعية للعملية التاريخية ؟ وهل تكون الجماهير المضطهدة على حد سواء غير مبالية بجميع أحداث ومؤسسات تأريخ المجتمع الطبقي ومعاديةً لها ؟ إن هذا ، بطبيعة الحال ، ما لا يذهب اليه حتى بيساريف . فهو يعلن بلهجة مؤكدة :

ولكن ليس دائماً ولا في كل مكان ساد غياب كامل في الموقف كهذا من جانب أولئك الذين هم في الأسفل ، تجاه أحداث تاريخية كبيرة . وليس دائماً ولا في كل مكان بقيت الجماهير عمياء صماء ازاء تلك التعاليم التي تقدمها باستمرار حياة العمل اليومي ، بافقارها ومرارتها ، إلى أولئك الذين هم قادرون على أن يروا وأن يسمعوا .

وهو يطري ، باعتبار ذلك قيمة ايركمان – شاتريان الأدبية ، حقيقة أنهما يختاران تلك اللحظات من الحياة الطبقية التي تستخلص فيها الجماهير استنتاجات من هذه التجارب ، والتي تستيقظ فيها « لتواجه ببسالة ، وبصرامة ووضوح ، ما يمنعها من أن تعيش حياة أسعد وأكرم » .

وإلى الحد الذي يعنى به ايركمان – شاتريان بهذه الفترات من الحياة الشعبية ، يكون إطراء بيساريف مناسباً . ومع ذلك ، فانّ محدوديات هذه النظرة ، التي لا يدركها بما فيه الكفاية بوصفه ناقداً ، تفرض نفسها في عدة جوانب . فقبل كل شيء لا يوجد ، موضوعياً ، ذلك التناقض الحاد في مختلف مراحل التطور البشري بين اللامبالاة السلبية كلياً واليقظة النشطة لدى الجماهير ، كما قد يبدو للوهلة الاولى . وأكيد أن تطور المجتمع عملية غير متوازية ، الا أنه يتحرك إلى أمام ، رغم كل التقلبات ، التي تمكث أحياناً عدة قرون . وموضوعياً ، لا يمكن اطلاقاً ان تكون الجماهير غير مبالية

بالمراحل المنفردة من هذه الرحلة ، حتى عندما لا تكون لما هو آخذ بالظهور
أية حركة شعبية منظورة معه أو ضده . والطابع المتناقض للتقدم في المجتمع
الطبقي يفرض نفسه أولاً في التأثيرات المعاكسة التي يمكن أن تمارسها اللحظات
والمراحل المنفردة في آن واحد في حياة الجماهير . وانتقاد أناتول فرانس
للمساواة البرجوازية ، ذلك الانتقاد الحاقد الممزوج بالسخرية ، لا يمحو
حقيقة أن المساواة أمام القانون ، بكل محدودياتها الطبقية ، كانت خطوة
تاريخية استثنائية إلى أمام بالمقارنة مع العدالة الطبقية ، حتى من وجهة نظر
الجماهير ، وحتى منظوراً إليها من أدنى . (إن الديموقراطي المقتنع ، بيساريف ،
وأناتول فرانس ، أيضاً ، ربما كانا آخر من يشك في هذا) . وبالتالي ، فان
الجماهير التي ضحت بأرواحها من أجل هذه المساواة كانت على صواب
تماماً – بالرغم من صواب إنتقاد فرانس .

ومع التعددية الموضوعية في جوانب المراحل المنفردة في التطور ، يجب
أن تتطابق تعددية في جوانب الاستجابة في حياة الجماهير أغنى وأكثر تميزاً .
ذلك أن ردود الفعل هذه يمكن أن تكون من وجهة نظر اجتماعية – تاريخية
إما صحيحة وإما خاطئة . ولأن صدى الأحداث الكبيرة هو بالضرورة أكثر
مباشرةً بين الجماهير الأقل تطوراً من الناحية السياسية ، فان طريق ردود
الفعل الزائفة من النوع الأكثر تنوعاً هو الطريق الذي لا سبيل إلى تجنبه نحو
وجهة نظر تتطابق فعلاً مع المصالح الشعبية .

وكان الروائيون التاريخيون الكلاسيكيون عظاماً بالضبط لأنهم أدركوا
واعترفوا بغنى الحياة الشعبية هذا . ويصف سكوت الصراعات الطبقية الأكثر
تنوعاً (التمردات الملكية الرجعية ، نضالات البيوريتانيين ضد رجعية ستيوارت ،
نضالات النبلاء الطبقية ضد نهوض الحكم الاستبدادي ... الخ) ، الا أنه يظهر
دائماً ، بالاضافة إلى هذا ، تشكيلة ردود الفعل تجاه هذه النضالات من جانب
الجماهير الشعبية ، تلك التشكيلة المبينة بشكل غني . وعند سكوت ، أيضاً ،

يكون الشخوص الشعبيون على علم تام بالهوة التي تفصل « القمة » عن « قاع » المجتمع . ولكن هذين هما في الواقع عالمان شاملان ، وشاملان أيضاً بمعنى أنهما يضمنان كامل حياة الشخوص متعددي الجوانب . وهكذا ينتج تفاعلهما صدامات ... الخ ، تشمل كليتُهما في الواقع كامل المدى الاجتماعي للصراعات الطبقية في عصرٍ ما .

ولا يستطيع الا هذا الكمال المتميّز ، الغنيّ ، متعدد الجوانب ، أن يعطي صورة للحياة صحيحة وحقيقية في الفترات الفاصلة من التطور الانساني . الا أن ايركمان — شاتريان حذفا كلياً العالم « الاعلى » ، وبيساريف يطريهما على ذلك . وهو يقول إنهما يكتبان عن الثورة الفرنسية ، ولكننا لا نرى (دانتون) ولا (روبسبيير) ، وهما يكتبان عن الحروب النابوليونية بلا نابوليون . ان هذا صحيح . ولكن أهذه ميزة أو فائدة حقاً ؟

في ما سبق ، تحدثنا باسهاب عن دور شخصيات التاريخ الرئيسة والنموذجية في الرواية التاريخية الكلاسيكية . ولقد رأينا ، وسوف نرى على نحو أوضح ، بواسطة الأمثلة السلبية ونحن نحلل التطورات العصرية ، بأن ممارسة سكوت او بوشكين في جعل هذه الشخصيات شخوصاً ثانويين تستند إلى صواب تاريخي عميق وصدق تجاه الحياة ، أي الامكانية الملموسة لرسم الحياة الشعبية إلى أقصى مداها التاريخي . واذا حذف ايركمان — شاتريان من صورتهما عن الثورة الفرنسية كلاً من دانتون وروبسبيير ، فمن الطبيعي أن لهما حقاً في ذلك ؛ ولكن فقط إذا كانا قادرين على تصوير تلك التيارات في الحياة الشعبية الفرنسية في الفترة الثورية ، التي كان دانتون وروبسبيير في الحقيقة ممثليها الأكثر وضوحاً وتميزاً وشمولاً ، بشكل مقنع ومجسد بلا دانتون وروبسبيير . وإلاّ ، تبقى صورة الحياة الشعبية ناقصةً ومتجزئةً ، وهي تفتقد تعبيرها الأكثر وعياً ، أي ذروتها السياسية والاجتماعية الفعلية .

إن هذه المشكلة ، التي هي بحد ذاتها قد تستعصي على الحل فنياً ، لم

يقم ايركمان – شاتريان حتى بعرضها أو طرحها ، ناهيك عن حلها . بل على العكس، فهما ، بحذفهما كلياً أبطال الرواية الرئيسين من صورتهما ، يعبران عن وجهة نظر أعطاها بيساريف تعبيراً أكثر وعياً – تعارض التأريخ الداخلي والخارجي (مجرد تفاعل) – مما كانت عليه لدى ايركمان – شاتريان ذاتهما .

ويتطور هذا التغير في وجهة النظر التاريخية أيضاً نتيجة ثورة ١٨٤٨ . إنه يعبر عن خيبة الأمل العامة بنتائج الثورات البرجوازية ، التي تبدأ بعد الثورة الفرنسية الكبرى ، ولكنها لا تصبح تياراً قوياً فعلاً إلا الآن . وهي بين المؤرخين والكتّاب البرجوازيين – الليبراليين تأخذ شكل « التأريخ الثقافي » أي ، المفهوم القائل بأن الحروب ، معاهدات الصلح ، الاطاحة بالدول ... الخ ، ليست الا الجزء الخارجي وغير المهم من التاريخ ؛ بينما يتألف العامل الحاسم فعلاً ، الذي يغير الأشياء فعلاً ، أي الجزء « الداخلي » من التاريخ ، من الفن ، والعلم ، والتكنولوجيا والدين ، والفضيلة ، والنظرة العالمية . والتغيرات في هذه المجالات هي التي تقرر طريق الانسانية الفعلي ، بينما يكتفي التاريخ « الخارجي » ، أي التاريخ السياسي ، بوصف ما يتساقط من سطح الأمواج .

بيد أن بين العاميين المحبطة آمالهم ، ولا سيما أولئك الكتّاب والمفكرين الذين كانت البروليتاريا في نظرهم قد أخذت فعلاً تحتل مكانها بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الشعب ، يعبر هذا التغيّر عن نفسه بصورة مختلفة جداً ، بالرغم من أن الأسباب التأريخية – الاجتماعية هي ذاتها . وهنا ، أيضاً ، إرتياب أو عدم ثقة بـ « السياسة واسعة النطاق » و « التاريخ الخارجي » . ومع ذلك ، فالصورة المضادة هنا ليست المفهوم المثالي الضبابيّ عن الثقافة ، بل حياة الناس أنفسهم الاقتصادية المادية . وعدم الثقة هذا بالسياسة يمكن أن يُشاهد في كامل ما قبل التاريخ الماركسي لنهوض الاشتراكية ، من (سانت – سيمون) إلى (برودون) . ومن الخطأ عدم رؤية وجهات النظر المتعددة

التي حملها معه هذا التحول عن السياسة ، هذا البحث عن مفتاح لـ « التاريخ السري » للانسانيّة . إنّ أصولاً وبدايات مهمة جداً لوجهة النظر المادية في التاريخ تتكشف هنا — في عمل الطوباثيين الكبار — للمرة الاولى .

إلا أن الانفصام يحدث قريباً جداً ، وتصبح الافكار الدافعة السلبية والمحدودة سائدة — في برودون ، مثلاً . وعدم الثقة في السياسة يؤدي ، على نحوٍ متزايد ، إلى تَسْطيح وافقار صورة الحياة الاجتماعية ، بل ، في الحقيقة ، حتّى إلى تشويه الحياة الاقتصادية نفسها . واللجوء إلى الوجود المباشر ، المادي ، للشعب ، ذلك اللجوء الذي كان نقطة الانطلاق لصورة عن العالم الاجتماعي غنيةٍ فعلاً ، يتحول إلى نقيضه ، إذا بقي في هذه المباشرية .

وبالنسبة للرواية التأريخية ، أيضاً ، وللأدب بصورةٍ عامة ، يكون هذا هو مصير وجهة نظر « الأدنى » ، مطبقةً بهذه الطريقة المتحيزة والمحدودة . والشك في كل شيء يحدث « فوق » يصبح شكاً تجريدياً ، ويجمّد في هذا التجريد ويُفقر الواقع التاريخي المرسوم . وعاقبة هذا الافراط في الاقتراب من حياة الناس المباشرة ، الملموسة ، هو تقلص أو حتّى اختفاء أعلى صفاتهم وأكثرها بطولة . والازدراء المطلق بالتاريخ « الخارجي » يضفي على الاحداث التاريخية طابعاً يومياً داكناً ، ويقلصها إلى مستوى عفوية بسيطة .

لقد كنا قادرين على مراقبة سمات أيديولوجية مماثلة عند تولستوي ، الذي كان في الجزء الرئيس من عمله وارثاً جديراً وأصيلاً للكتّاب الكلاسيكيين ، حيث وسع اغتناءهم بالحياة . الاّ ان تولستوي ، نتيجة تطور روسيا الخاص ، ينتمي إلى الفترة التمهيدية لثورة ديموقراطية معينة . إنه ، مهما تكن معارضته الواعية ، معاصر ، ومعاصر متأثر بقوة ، للديموقراطية الثورية في الأدب . وبالتالي ، فهو في عمله قادر على أن يخترق الحدود الضيقة لوجهة نظره الواعية .

ولننعم النظر في تصوير تولستوي للحرب . فما من كاتبٍ في عالم الأدب

يخامره مثل هذا الشك كتولستوي ، ولا سيما في ما يتعلق بهذه المسألة ، في ك
ما يدور « في الاعلى » . وطرحه للعالم « الاعلى » ، رئاسات الاركان ، البلاط
داخل البلاد ... الخ ، يعكس عدم الثقة والكره لدى الفلاح والجنديّ البسيطين
ومع ذلك ، يرسم تولستوي هذا العالم « الاعلى » ، وبمجرد قيامه بهذا يعطي
عدم الثقة والكره لدى الناس هدفاً ملموساً ، مرئياً . وهذا الفرق ليس خارج
وتخطيطياً فقط . وذلك أن ذات وجود الشيء المكروه يدخل درجة من التمييز
والابراز والانفعال على تصوير ردود الفعل الشعبية تجاه هذا العالم « الاعلى »

ولكن إلى هذا ، فتولستوي لا يميز أكثر عن طريق هذا الأسلوب في التصوير فحسب ، بل ينتج أيضاً نوعاً من الترابط والإحكام مختلفاً جداً . وهذه ليست اطلاقاً مجرد مشكلة فنية تتعلق بالتعبير . بل بالعكس ، إنها تنطلق من ابراز ، إغناء وتجسيد الصورة الاجتماعية والتاريخية . وتولستوي يرسم بمهارة الحاذق يقظة المشاعر القومية بين الشعب خلال حملة عام ١٨١٢ . وسابقاً ، كانت الجماهير الشعبية مخزون طعام المدافع لأهداف السلب التي تحملها القيصرية . وعلى ذلك لم تكن أهداف ومصائر الحرب تعني هذه الجماهير بشيء. وقد صدرت العبارات الوطنية عن غباء أو تفاخر أو استجابة لايحاء من « فوق » . وحين يتراجع الجيش الروسيّ إلى موسكو ، ولا سيما عندما جرى الاستيلاء على موسكو وأحرقت ، يتغير الموقف التاريخي الموضوعي ، وتتغير معه المواقف الشعبية . ويصور تولستوي هذه التغيرات بغناه المعهود ، دون أن يهمل إطلاقاً الاشارة إلى أن أقساماً كبيرة من الحياة الشعبية في ظل الحكم القيصري تبقى ، موضوعياً وذاتياً معاً ، غير متأثرة بمصير بلادها . الاّ ان نقطة التحول رغم ذلك موجودة . وتولستوي يعطيها تعبيراً واضحاً ومجسداً باظهاره كيف أن (كوتوزوف) ، وقد اندفع بثقة الشعب ، يُعيّن رئيس أركان الحرب ضدّ إرادة القيصر والبلاط ، وكيف يكون ، رغم جميع مكائد العالم « الاعلى » ، قادراً لا على مجرد الاحتفاظ بمنصبه ، بل أيضاً على

تنفيذ الخط الأساس ، في الأقل ، من استراتيجيته . ولكن ما أن تنتهي الحرب الدفاعية الشعبية ، وتقع حرب فتوحات قيصرية جديدة ، حتى ينهار كوتوزوف خارجياً وداخلياً أيضاً . إن رسالته للدفاع عن البلاد ، بوصفه ممثل الارادة الشعبية ، تبلغ نهايتها ؛ وادارة الحرب الجديدة يتسلمها مرة أخرى رجال الحاشية المالكة والمتآمرون السابقون . ويأخذ توقف النشاط الشعبي شكلاً واضحاً ومرئياً من استقالة كوتوزوف .

إن هذا التجسيد مفقود في روايات ايركمان — شاتريان . ولنأخذ مؤلفهما : **« تأريخ مجند في عام ١٨١٣ »** . فالحرب من أجل الشعب هنا هي مجرد حرب ، من غير أي محتوى سياسي ملموس . ونحن لا نسمع شيئاً عن التناقضات المعقدة في الفترة ، تلك التناقضات التي تنطبق بصورة خاصة على المجالات الألمانية من الحكم النابوليوني الذي تحدث فيه القصة . ومن المسلّم به أننا نعلم بأن سكان لايبزغ ، مثلاً ، الذين كانوا سابقاً ودودين للفرنسيين ، قد انقلبوا الآن عليهم . ولكن لا يقال لنا عن هذا التغير في الموقف أكثر مما يمكن أن يسمعه مصادفةً مجنّد إعتيادي لاسياسيّ أثنـــاء زيارته مصادفةً لحانةٍ من الحانات .

إن محدوديّة أسلوب المدرسة الطبيعية والأحادي الجانب في العرض ، الذي يقصر نفسه على ردود الفعل المباشرة في حياة انسان اعتياديّ ما ، مرئية بشكل واضح . وفي بحوث سابقة **(الملامح الثقافية للشخوص الأدبية و رواية القصة أو الوصف)** ، كنت قد تفحصت هذه المحدودية العامة في المدرسة الطبيعية بالتفصيل . وإلى هذا يجب أن أضيف الآن ، في ما يتعلق بالمشاكل الخاصة للرواية التاريخية ، مجرد أنّ الأسلوب الطبيعي في التصوير يُبلّد الحركات الشعبية والمواقف الشعبية معاً . فهو يسلب الاولى الموضوعية التاريخية ، ويسلب الثانية وعيها . ونتيجة لذلك ، تُحوّل جميع الملاحظات الجيدة وتصوير الحياة في مباشريتها إلى تجريد ؛ وهكذا فان حرب عام ١٨١٣

يمكن أن تكون أي حرب . وتجارب فلاحي (بفالزبرغ) في ظل الحكم النابوليوني يمكن أن تكون تجارب أي فلاحين في ظل أيّ حكم . وتماماً كما يقضى على المواقف الاجتماعية بشكل خاص ، على يد مجرد الموثوقية المباشرة لصوز البيئة الطبيعية ، يجري تذويب الملموسية التاريخية على يد طبيعيّة ايركمان ــ شاتريان إلى تأمل تجريدي في عالم « أدنى » مغلق .

وعلى ذلك ، يعطي التباين بين أسلوب تولستوي في الكتابة وأسلوب ايركمان ــ شاتريان تأكيداً جديداً لصحة التركيب الكلاسيكي للرواية التاريخية ، سيّما أنّ مفهومهم التأريخي عن دور الجماهير متماثل في بعض الجوانب . والمعضلة هنا مرةً أخرى هي معضلة الشخصية العالمية ــ التأريخية بوصفها شخصية ثانوية . وقد ذكرنا سابقاً أن من الممكن في التجريد تصوير الثورة الفرنسية بلا دانتون وروبسبيير . ان هذا صحيح . الاّ ان السؤال الوحيد هو ألا يجد الكاتب ، الذي حاول تجسيد مبادىء دانتون وروبسبيير السياسية والاجتماعية ، نفسه يواجه مهمةً أصعب ، أقلّ امكانية في حلها ، من الكاتب الذي اقتفى تقليد الرواية التاريخية ؟ عند دانتون وروبسبيير ، يجد الأخير امكانيةَ مهيأة ومعياراً لرفع الحركات الشعبية التي يرسمها إلى ذُراها الفكرية والواعية سياسياً . وتماماً كما يقف « الفرد التأريخي ــ العالمي » كشخص مركزي في طريق تصوير تاريخي وانساني ملموس لحركات شعبية فعلية ، فهو ، بوصفه شخصاً ثانوياً ، يساعد الكاتب في قيادتها إلى ذُراها التاريخية .

ان هذه العلاقة تصح أكثر جداً في حالة ايركمان ــ شاتريان لأن طريقتهما هي نتيجة هدفٍ واعٍ ، هو ليس مجرد فنيّ . ومفهومهما عن الشخصية الشعبية الحقيقية يستبعد « الفرد التأريخي ــ العالمي » من الرواية حتى بوصفه شخصاً ثانوياً . وهنا تبدو بجلاء تام العلاقة الداخلية بين المذهب الطبيعي الأدبي والشك التجريدي ــ العامي في عالم « الفوق » ، أو « الأعلى » . وفي جانبٍ سياسيٍّ ما ، يكون هذا الشك نظرية للعفوية الصرفة قدر ـ هو في المجال الأدبيّ

طريقة المدرسة الطبيعية .

إن شك (مارا) العميق والثوري حقاً في « ساسة » زمانه ، في خونة الثورة الديموقراطية ، يرتبط أوثق الارتباط بالحركات العاميّة في عصره ويؤلف إحدى أعلى قممها ، إلاّ أنه ليس بحال من الأحوال نتاجها المباشر . إنه — على حد تعبير لينين في كتابه **ما العمل ؟** — جُلب إلى الجماهير العامية « من الخارج » . فمارا ، بوصفه من تلاميذ الحركة التنويرية ، ولا سيما روسو ، كان قادراً على اعطاء تعبير واضح للرغبات السياسية والاجتماعية للجماهير العامية الفرنسية وتقريب هذه الرغبات من التحقيق ضمن السياق الملموس للعلاقات المتبادلة بين جميع الطبقات في المجتمع . وكان قادراً على إيضاح وإحكام شك الجماهير العميق ، ولكنه الصحيح غريزياً ، في كل شيء قد حدث « في القمة » ، وهكذا أصبح شكاً **سياسياً** ملموساً في خونة الثورة **الفعليين** .

إن البروليتاريا ، بحكم موقعها في عملية الانتاج ، أكثر تنظيماً ووعياً من أية طبقة مستغلة أخرى في التأريخ . ومع ذلك ينطبق التعريف الذي أعطاه لينين على العمال أيضاً :

> إن العمال يستطيعون اكتساب الوعي الطبقي السياسي **فقط من الخارج** ، أي ، فقط خارج النضال الاقتصادي ، خارج مجال العلاقات بين العمال والمستخدمين . والمجال الوحيد الذي يمكن الحصول منه على هذه المعرفة هو مجال العلاقات بين **جميع** الطبقات والدولة والحكومة — مجال العلاقات المتبادلة بين جميع **الطبقات** .

إن واقع أن الحركات الشعبية في الأوقات التي سبقت البروليتاريا انطلقت بمستوى اجتماعي وواعٍ أوطأ نوعياً من النضالات الطبقية البروليتارية لا يُبطل الانطباق العام لتعريف لينين . كما لا تُبطله حقيقة أن الوعي ، مثلاً ، الذي كان مارا قادراً على اعطائه للحركات الشعبية في عصره ، قد عتّمته أوهام لا مفرّ منها تأريخياً — إذ أنّ هذه الحقيقة تحذرنا فقط بأن نكون واضحين

في تطبيق التعريف على حالات تأريخية معينة . وينطبق تعريف لينين بصورة عامة على أصول وطبيعة الوعي السياسي بين الطبقات المضطهَدة .

إن من بين الأشياء التي يمثلها « الفرد التأريخي – العالمي » ، بمعنى الرواية التاريخية الكلاسيكية ، إذا كان هو حقاً قائد أو ممثل حركات شعبية أصيلة ، تعبير لينين « من الخارج » . ولذلك فليس من باب المصادفة أن يضطر الكتّاب الذين عانوا وصوروا فقط خيبة أمل الجماهير نتيجة الانهيار الاجتماعي للمصالح الشعبية في الثورات البرجوازية ، وليس الانبعاث الجديد للثورة الشعبية التي جاءت مع وعي البروليتاريا النامي ، إلى التخلي عن هذه التقاليد ، وإلى نُشْدان تعبيرهم الأدبي الملائم في المذهب الطبيعي . فقد غرقوا سياسياً في تمجيد العَفْوية الصرفة ، وهذا الضعف السياسي – التاريخي هو الذي يؤلف النقطة التي يصبح عندها المذهب الطبيعي ، وهو الشكل الذي تنحط إليه الواقعية البرجوازية ، شيئاً يجذبهم على نحوٍ لا تمكن مقاومته .

لقد عالجنا ايركمان – شاتريان بأسهاب لأهمية الدلائل والاعراض التي يمثلانها أكثر مما لأهميتهما الفنيّة . وكذلك ، بسبب أن التشديد العفوي والقَصْري على وجهة نظر « الادنى » (التي تدعمها ، بشكل اضافي ، حجج يساريف) يمكن أن تقود المرء بسهولة إلى الاعتقاد بأنّ هنا هو شكل الرواية التاريخية « البروليتاري » ، « الاشتراكي » . وهذا الاعتقاد الخاطىء ،أيضاً ، يجد مكانه مع السلسلة الكبيرة من المشاكل التي يترتب على الواقعية الاشتراكية أن تواجهها في تجاوز جميع التقاليد الطبيعية المختلفة التي تعرقل أو توقف أولاً تطورها الفعلي والتام .

إنّ الأهمية الجوهرية لنقد الطبيعيّة هذا ، حتى عندما تعمل على التعبير لا عن تجارب التاريخ العاميّة فحسب بل العاميّة – الثورية ، ربماّ أمكن مشاهدتها على نحو أوضح في أهم عمل في هذا الاتجاه وهو رواية (دي كوستير) ، يولينسبيغل . وهذه الرواية هي على مستوى فنيّ مختلف ـ حمالاً عن اخلاص

ومزية أو كفاءة ايركمان — شاتريان . ولنقد محدودياتها الايديولوجية والتاريخية والأدبية ، على المرء أن يتفق مع مرجعٍ ثقةٍ كبيرٍ بجدارة كرومان رولان .

إن رومان رولان يعترف بصواب بتفرد هذه الرواية المهمة : فدي كوستير ، في تعبيره عن التقاليد القومية — الثورية لدى الشعب البلجيكي ، يتجاوز كلّ معاصريه إلى حدٍ كبيرٍ فنياً وانسانياً . وعمله ظاهرة فريدة في كامل أوربا الغربية في أواسط القرن التاسع عشر .

إذن قد يبدو أنّ تضميننا دي كوستير في التيار الطبيعي شيء ينطوي على الغَبْن . ودي كوستير ، قبل كل شيء ، يدعو كتابه بأنه اسطورة ، وهو لا يستخدم فحسب عدة افكار دافعة من قصة يوليسبيغل البطولية ، بل يدخل سلسلة كاملة من الاحداث والحكايات من « الكتاب الشعبي » القديم على روايته . وهكذا فليست لديه أية رغبة — هكذا يبدو للوهلة الأولى ، وهذه بلا شك نية دي كوستير الواعية — في أن يعطي صورة فوتوغرافية ، متسمة بالتقليد والمحاكاة ، لنضالات الشعب الهولندي التحررية.بل على العكس،فان هدفه ابراز الجوهر الانساني العام لانتفاضة الشعب الهولندي الديموقراطية على قوى الظلام والأضطهاد السياسية والدينية والبشرية ، على الطغيان المطلق ، الكاثوليكية ... الخ . ومع هذا الهدف ، فان لدي كوستير كل المبرارت في دعوة كتابه بالاسطورة .

ورغم ذلك ، ليس هذا التعارض مع المذهب الطبيعي على درجة من الحدة كما يبدو في الظاهر . ولو نظرنا إلى قصته نظرة أكثر تفحصاً لرأينا حالاً أنه ليس معادياً لهــذه الاتجاهات إطلاقاً . والواقع أن محاولته أن يدرك على نحو مباشر القوانين الانثروبولوجية للحياة الانسانية ، تلك القوانين الموغلة في عموميتها ، كانت من الاهداف الرئيسة عند مؤسسي وقادة المذهب الطبيعي ممن لهم شأنهم . وبالرغم من جميع تنازلات (زولا) الأيديولوجية إلى عقيدة اللاأدرية ذائعة الانتشار ، مثلاً ، فهو واثق ثقةً عميقةً بأنه عثر على أهم

قوانين الوجود وأكثرها حسماً بصورة عامة في تأثير البيئة والوراثة في المصائر الانسانية ، ذلك التأثير الممكن اثباته على نحو مباشر . وهذا هو السبب في انه يعتبر المذهب الطبيعي الطريقة العصرية والصحيحة « علمياً » في الكتابة ، لأنه يعتقد بأن هذا المذهب قادر بصورة خاصة على ان يكشف ويرسم بشكل مباشر عمل هذه القوانين العامة .

وهكذا فان أي إنكار للعلاقات والقوانين العامة هو بالتأكيد ليس سمة مميزة للمذهب الطبيعي . وهذا الإنكاز ، بوصفه تياراً عاماً ، لا يقع الا في مرحلة أكثر تقدماً إلى حد كبير في إنحطاط الأدب ، وغالباً ما يكون في معارضة للمذهب الطبيعي . والشيء الحاسم ، بالأحرى ، الموقف الطبيعي ، أي ، المباشر وبالتالي التجريدي ، من هذه القوانين العامة . وهكذا ، فما نص عليه هيغل بصورة عامة في نقده جميع المعارف المباشرة ، ينطبق ، مع بعض التغييرات الضرورية ، على الحقيقة الفنية كما يتصورها المذهب الطبيعي : « ان خصوصيتها (أي المعرفة المباشرة : ج . ل) هي هذه : ان محتوى المعرفة المباشرة ليس حقيقة الا عندما يؤخذ معزولاً ، أي عندما يُستبعد التوسط » . واستبعاد التوسطات هذا يمكن ان يدُرس بسهولة في الادب بمقارنة العلاقة بين الانسان والمجتمع عند بلزاك وزولا .

ان الشمولية بغير التوسط تجريدية بالضرورة . وبامكاننا أن نلحظ هذا التجريد عند ايركمان ــ شاتريان ، رغم انهما تمسكا بصرامة بتصوير الواقع المباشر تصويراً دقيقاً . وقد حوَّل الموثوقية الطبيعية إلى تجريد إستبعادهما للعوامل المحددّة التاريخية (التوسطات) ، التي هي ، في الحياة اليومية للشخص العادي ، كقاعدة ، مستحيلة الادراك بسهولة ، ولكنها ، وهي تتفاعل في كليتها مع الوجود اليومي المباشر ، تؤلف السمات الملموسة والجوهرية لأي موقف تاريخي .

وما يثير أكثر من هذا هو هذا التحول عندما يجابه كتّاب طبيعيون مهمون مجابهةً مباشرةً مسائل الحياة والتاريخ الكبيرة . والشكل الأدبي للتجريد هنا

هو الرمز . ولا يلزم المرء إلاّ أن يفكر في أعمالٍ من قبيل رواية فلوبير « اغراء القديس انطوني » ليرى هذه العلاقة بوضوح . ومن وجهة النظر الادبية ، فان انعدام التحول بين الملاحظات التجريبيّة ، الطبيعية ، الصرفة ، والسمات المنفردة الصغيرة للحياة والتجريدي – العام هو السمة الأكثر تمييزاً ؛ أو الطريقة الطائشة التي تحوَّل بها هذه التفاصيل ، التي هي بحد ذاتها لا عميقة ولا ذات مغزى ، إلى حوامل للعلاقات التجريدية – العامة ، وتخلط بها .

إن هذا المزج اللاعضويّ جوهرياً بين الفج – التجريبي والتجريديّ – العام ، بين الطبيعي والرمزي ، هو السمة المميزة لأسلوب دي كوستير في الكتابة ، أيضاً . ومن المعروف أن موضوعه يختلف اختلافاً عميقاً في روحه عن موضوع فلوبير . ولهذا الفرق ، بل التضاد ، في المواقف نتائج من ناحية الفكرة والفن بعيدة الأثر . فبينما يتطلع فلوبير إلى التزويقي والغريب في التأريخ ، وبينما يكون في رأيه التضاد الحاد مع نثر الحاضر ، أي اللاصلة بالحاضر ، هو الفكرة الدافقة الفنية الحاسمة ، فان هدف دي كوستير شعبيّ ، قومي وديموقراطي . ولهذا فهو في عرضه للتأريخ يسعى وراء توعية التقاليد الشعبية بالحياة الجديدة . ورجوعه إلى الكتاب الشعبي القديم عن يولينسبيغل ليس بأي معنىً هروباً من الحاضر إلى الماضي البعيد. بل على العكس ، إنه يهدف إلى وصْل الماضي الثوري ، البطولي ، للشعب البلجيكي بالحاضر .

الا ان هذا الجسر لم يخُلق أبداً . والعلاقة بالحاضر تجريدية ، لأن طرح الماضي البطولي تجريدي ؛ إنه من ناحية طبيعي و عـَرَضي – قصصي ، ومن ناحية رمزي وأسطوري – بطولي . وهدف دي كوستير هو تقريب الماضي البطولي ما أمكن إلى الحاضر برفعه إلى مستوى « أسطورة » ، ورفع أهوال عصر الاضطهاد ، وبطولة الشعب البسيطة ، الفرحة ، إلى مستوى إنساني شامل وبذلك إلى مستوى معاصر . وأبطاله الرئيسون يراد منهم أن يجسدوا ، إذا صح التعبير ، قوى الشعب البلجيكي الدائمة ، الماثلة باستمرار ، وهي

فعّالة في الحاضر كما في الماضي .

إن هذا هو تفسير رجوع دي كوستير إلى بطل الكتاب الشعبي وأسلوبه الساذج ، الخشن ، الواقعي ، ليس بسبب أي تَوْق فني إلى البعيد . إلا ّ أن النتيجة التي يحققها تأتي قريبة ً جداً في العديد من النواحي ، موضوعياً ، من الأهداف الفنية لأبرز الطبيعيين . والسبب الرئيس هو أن بطله الشعبي ، الذي هو تاريخي رغم تغيّر مظهره الخارجي إلى شخصية اسطورية ، لا يتطور عضوياً من بطل كتاب القصص الشعبية . والأخير ليس بطولياً إطلاقاً وغير متصل بحرب التحرير الهولندية . و (يولينسبيغل) نفسه شخصية حقيقية من العصور الوسطى المنحطة ، ساعٍ وراء الملاهي واللذات ، ذكي ، إلا ّ أنه مستقيم ؛ وهو تجسيد ساذج وقوي للذكاء المحلي ، وبُعد نظر فلاّحي العصر وحكمتهم العملية . وعلى ذلك ، ليس التصوير المفكك والقصصي لشخصية يولينسبيغل العجوز صدفياً بحال من الأحوال ؛ إنه التعبير الطبيعي والغني الملائم عن الشكل البدائي للتبلور الذي كان قد اتخذه النمط حتى ذلك الحين ، والذي اتخذه حتماً في وقته . ودي كوستير يرغب في وقت واحد أن يحتفظ بهذه الميزات الخشنة والساذجة ليولينسبيغل الأصلي كما هي وأن يطوّر منها تلك الميزات التي يتسم بها بطل شعبي هولندي ، إلا ّ أن هذا مستحيل ، لأن البطولة الوطنية ــ الديموقراطية صفة غائبة تماماً عن الشخصية القديمة . وطبعاً لم يكن هذا ليمنع دي كوستير من تحويل يولينسبيغل إلى بطل من هذا النوع . ولكنه كان سيترتب عليه أن يحوّل الشخصية كلياً ، كما فعل مثلا ً غوته بفاوست : أي ، بأن يعطي معنى جديداً إلى الأفكار التقليدية التي ستخدم المفهوم الجديد ، وبأن يحذف الأفكار التي لن تفعل ذلك .

إنّ دي كوستير لم يفعل هذا . فموقفه تجاه التقاليد الادبية القديمة شبيه إلى حد كبير بموقف الطبيعيين تجاه وثائقهم . إنه يريد أن يُبقي على الحقائق التجريبية ويدمجها في تعميماته الخاصة . الا ّ أن هذا أمر غير ممكن . وحتى

رومان رولان ، وهو معجب بهذه الرواية متحمس ، يقول عن الجزء الأول :

ومع ذلك ، ان راوية القصة الاستاذ لا يزال يتردد في أن يروي القصة بنفسه... إنه يشعر بأنه ملزم بأن يرصّع الجزء الأول من اسطورته بشرائح نيئة وزنخة الرائحة من المسرحية الهزلية الساخرة او الحشوة القديمة ، فهذه النكات الموقرة التي قامت بلدورياتها تؤثر فينا تأثير الأشباح التي تبحث عن خرائبها وضلت طريقها إلى بيت جديد . وملابسها التي لم تعد ترتديها لا تلائم دائماً شخصية ابن كلايس ، تلك الشخصية سهلة الانقياد والعصبية .

ونعتقد بأنه لا يلزم أن يضاف إلى هذا غير القول بأن نفس التقسيم يتخلل كامل الرواية ، وان لم يكن على نحوٍ فجٍ تماماً .

ان هذا ينطبق أولاً على الأسلوب . فنموذج دي كوستير هو أسلوب كتاب القصص الشعبية القدم ، ذلك الأسلوب المتميز بالنقص والسرد القصصي ، بتركيبه المهلهل . وما يضيفه إلى القصة من عنده يستثمره في نفس الشكل الأدبيّ . إلاّ أن هذا السياق الجديد يقلب واقعية النصوص القديمة ، تلك الواقعية الساذجة والفظة ، إلى مذهب طبيعي مؤسْلب . ومذهب طبيعي لأن رسم الشخوص لا يقوم استناداً إلى التطور الداخلي ، بل إلى الحكايات التمثيلية أو النموذجية . والأسلبة ، لأنّ بساطة القرن السادس عشر الساذجة تتخذ بشكل حتمي صورة متكلّفة ودخيلة صادرة عن راوية حالي . والعلاقة بين الطبيعية واستخدام الألفاظ أو الأساليب المهجورة ، التي ذكرناها في وقت سابق ، تبرهن مرةً أخرى على أنها هي الماثلة هنا ، وهي ماثلة بشكل مؤثر على نحو خاص ، لأنّ دي كوستير كان مناهضاً جداً للتصنعات الجمالية في إستخدام الألفاظ أو الأساليب المهجورة . إلاّ أن للحقائق منطقها الخاص ، القاسي .

بيد أنّ الأهم هو ، لنفس السبب ، انتفاء وجود أساس تاريخي ،

ملموس ، فعليّ ، لبطل دي كوستير . ولأن الأساس الذي يعطيه إياه دي كوستير هو أساس القصص الشعبية القديم ، وهو مملوء بالحياة بذاته ، فليس لدى يولينسبيغل أي أساس ملموس ، ماديّ وروحي ، من الناحية التأريخية . ولصورة الحياة الشعبية التي يرسمها دي كوستير — ومرةً أخرى فهي بحدّ ذاتها حيّة وزاهية جداً ، وغالباً ما تكون مثيرة — طابع تجريدي كلياً ، منظور اليه من الناحية التاريخية . إنه يرسم الناس الفرحين ، الأبرياء ، كما هم ، يشدّهم أرضاً المعذّبون الرجعيون الأشرار . وحتى كره دي كوستير العاميّ لقادة النضال التحرري النبلاء ، المتقلبين والغادرين ، عامٌ على نحوٍ تجريديّ ، كمشاعر الشخوص الجماهيرية عند ايركمان — شاتريان . وظهور (ويليم أورنج) المفاجىء قائداً فعلياً ، شخصيةً — بطلةً حقيقية ، ليس له أيّ باعث إطلاقاً . والنضالات الطبقية الملموسة ، التي كوّنت المحتوى الاجتماعيّ لانتفاضة (متسولي البحر) غائبة . ومع ذلك ، فليس إلا من خلالها ، ونتيجةً لها ، يستطيع المرء أن يفهم علاقة وليم أورنج المتزامنة مع عوام هذه الفترة والمعارضة لهم . ولكن دي كوستير يترك كل هذه الوساطات الملموسة جانباً . والجزء المقتطع من القصة البطولية القديمة والمصوغ على غرارها مفرط في قربه من القاع ، وفي محلّيته ، وفي سرديته ، وفي تشبهه الحيواني وطبيعيته ، بحيث يعجز عن الكشف عن هذا التمييز بين المتقاتلين . و « الاسطورة » نفسها ، مرة أخرى ، مغرقة في التعميم ، في البطولة ، في تبسيط « التذكاري » ، بحيث تعجز عن ابراز خطوط عامة ، ومحدوديات ، وتناقضات ، تاريخية ملموسة .

إنّ رومان رولان يؤكد في نقده ، وهو صائب جداً ، هجوم دي كوستير القوي ، الذي يوحي به الكره ، على الكاثوليكية .

ولكن (يستأنف هو كلامه) إذا كانت روما تخسر كل شيء هنا ، فان جنيف لن تكسب شيئاً . وإذا ظهر أحد المذهبين ،

الكاثوليكي ، مضحكاً ، فإن الآخر ، المُصْلح (البروتستانتي — المترجم) لا يظهر اطلاقاً . والحقيقة ، قيل لنا إن المتمردين تجمعوا حوله . ولكن أين يجد المرء مسيحياً كبيراً واحداً بينهم ؟

إنّ رومان يريد بهذا التصريح شيئاً من الثناء . فهو يقتبس كلام يولينسبيغل الذي ورد فيه انّه لكي ينقذ الفلاندريين فقد تحول إلى إله الأرض والسماء ، إلاّ إنّه لم يتلق جواباً . وتجيب كاثلين ، التي تُعدم في مجرى الرواية بوصفها ساحرة ، قائلة : « إنّ الآله الكبير لم يستطع أن يسمعك ؛ وقد كان عليك أن تكلّم أولاً أرواح العالم الأساس » .

ثم يضيف رومان رولان قائلاً : « العالم الأساس : هنا هي الآلهة الحقيقية وبها وحدها يتصل أبطال دي كوستير . والإيمان الوحيد المعمول به — وإنْ كان جارفاً — هو الإيمان بالطبيعة » .

إنّ رومان رولان في حماسته المفهومة للعديد من الجوانب الجميلة في رواية يولينسبيغل يتجاهل جانبين مهمين هنا . أولاً ، إنّ غياب البروتستانتية في عمل دي كوستير هو المظهر الأكثر وضوحاً لمناوءة هذا العمل للتاريخية . وقد كانت البروتستانتية ، ولا سيما في نضال هولندا التحرري بمختلف تياراتها ومذاهبها الشكل الايديولوجي الملموس الوحيد عملياً الذي أمكن فيه خوض الخصومات القومية والاجتماعية في ذلك الوقت . ودي كوستير ، بتجاهله هذا أو بمجرد اعترافه به اعترافاً تجريدياً وتقريرياً ، وليس بضمه أو دمجه فنياً ، يتحاشى التشخيص التاريخي ، ويتحاشى رسم صورة للعصر مميزة تاريخياً . أو بالأحرى ، لأنّه ليس في ذهنه إلا صورة تجريدية — عامة لهذا النضال التحرري ، وليس تاريخية — ملموسة ، فهو عاجز عن أن يفقه ، اجتماعياً وإنسانياً ، وبالتالي أن يصور فنياً ، إما دور البروتستانتية في الثورة الهولندية أو الفروق داخل المعسكر الاصلاحي . وواقع إنّ الكاثوليكية كانت هدف كره شعبي عام يجعل من عرضها شيئاً ممكناً إلى حد أكبر ، بالرغم من مفهوم دي كوستير

التاريخي التجريدي : وهذا أيضاً رغم أنّ الصدى الأدبي المعاصر للكره الشعبي الذي يرسمه دي كوستير هو أكثر من الدور الرجعي الثابت الذي لعبته الكاثوليكية نفسها في ذلك الوقت .

ثانياً ، إنّ رومان رولان — في رأينا — يغفل عن الأفكار الدافعة الطبيعية الحديثة في عبادة دي كوستير للطبيعة والأرواح الأساسية . وهو مصيب في قوله إنّ أجمل مشاهد دي كوستير وأكثرها إثارة تنشأ عن هذا التحسس بالطبيعة (مثلاً ، شخصية ومصير كاثلين ، بالرغم من أن الجمع الطبيعي الحديث بين الباثولوجيا والتصوف واضح هنا أيضاً على نحو خاص) . إلاّ أنّ أحداثاً ومشاهد منفردة معينة فقط هي على مستوىً كهذا . والعديد حتى من أفضل المشاهد يحمل طابعاً طبيعياً . فمن جهة هناك العبادة ، وحيدة الجانب ، للحياة الحيوانية ، وللشَرَه ، وللسكْر ، وللزِنا ، ومن جهة أخرى هناك النزوع إلى القسوة ، وكل ذلك من السمات المميزة للمذهب الطبيعيّ الحديث كل التمييز .

إنّ التعذيب والحرق بالشدّ إلى الأوتاد وأنواع الاعدام الوحشية الأخرى يجري وصفها على نحو موسع ومفصل . ودي كوستير يتجاوز حتى فلوبير بهذا الصدد .

وفي نفس الوقت ، علينا ألاّ نغفل عن الفرق في الشعور ووجهة النظر التي تبعث على القَسْوَة هنا . فرومان رولان يقول بصواب : « إنّ الإنتقام المقدس يصبح مساً أحادياً أو هوساً بشيء واحد ، يأخذ التشبث المسعور به ، بالهذيان » . ودي كوستير يسمح للقارىء بالاعتقاد بأنّ تاجر السّمك ، الذي سلّم كلايس والد يولينسبيغل ، إلى جلاّديه ، قد غرق .

إلاّ أنّه يعود للظهور بعد ذلك بفترة طويلة . ودي كوستير يدّخره لموت ثانٍ . وهذا ، موته الحقيقي ، يُصنع ليدوم ويبقى ! وعند الذين يكرههم يولينسبيغل ليس الموت بطيئاً جداً إطلاقاً . إن

عليهم أن يموتوا بدرجات بطيئة . عليهم أن يعانوا ... والمرء يختنق بهذا الفرح بالتعذيب ، بهذه القسوة المعذّبة الحزينة . والمنتقم لايحصل على أيّة لذّة منها .

إننا نرى أنّ للقسوة هنا سبباً معاكساً للسبب الذي يكمن وراء القسوة عند فلوبير (وعند كونراد فيرديناند ماير ، كما سنرى ذلك قريباً) . فهو هنا التجاوزات المتفجرة التي تصدر عن الكره والإنتقام الشعبيّ ، الغضب المخزون في الناس المضطهدين إضطهاداً وحشياً . ويوجد شعور عاميّ حقيقيّ وراء قسوة دي كوستير . وجارها الأقرب في المذهب الطبيعي هو اندلاع القسوة الجماعية في رواية زولا ، **جيرمينال** . ولكنها عامية على نحوٍ أكثر صدقاً ومباشرة ، الأمر الذي يجعلها حتى قاسيةً على نحوٍ أكثر إنفجاراً .

وعلى أيّة حال فانّ الفرق في السبب لا يزيل التشابه في النتيجة ــ ويكون الفرق أقل تماماً لأنّ هذا الهرب من جانب الكره العاميّ إلى قسوة إنتقاميّة يرتبط إرتباطاً عميقاً بالجذور الاجتماعية لطبيعية دي كوستير . وبالضبط بسبب أن رأي دي كوستير في الحركات الشعبية في النضال التحرري الهولندي ليس ملموساً ــ إذْ لا يراها في أصولها وتشعباتها الاجتماعية وعداءاتها الداخلية، بل مجرد إنتفاضة شعبية تجريدية ومخلّدة بنصب تذكاريّ ما ــ فلا بدّ أن يلجأ إلى تصوير الأفراح الحيوانية أو القسوة العمياء ، إذا أراد لكتابته أن تحقق حيوية إنسانية ووضوحاً فنياً .

وإذا كان كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيون قد تجنّبوا النّوبات الجنونيّة الحيوانية من اللّذة والتعذيب ــ وقد عنفهم لذلك بصوابٍ كل التينيين والبرانديسيين ــ فقد كان هذا بسبب أنّ تصويراتهم استطاعت أن تعيش بشكل كامل في عالم « التوسطات » التأريخية ، في عالم تلك العوامل التي تبرهن على أنّ النّاس في أوج لحظاتهم هم مع ذلك أطفال عصرهم . والإلتذاذات الشرّه والسُكْر والفسق ومحنة المعذّبين جسدياً لا يصيبها تغيرٌ يذكر في

التاريخ . إلاّ أنّ الانتفاضة الروحية التي تقوم بها (جيني دينز) عند سكوت ، أو المثابرة الصامدة التي يبديها (لورينزو) و (لوسيا) عند مانزوني ، ترتبطان بأواصر لا تحصى ، ولا يمكن إدراكها فوراً غالب الأحيان ، بمكان وزمان فترة تأريخية معينة . ولهذا السبب ، فانّ لتأثيرها الإنساني مدى أوسع وأعمق وأبقى وأكثر ملموسيّة مما لهذه المباشرية التجريدية في الأساسيّ الصرف .

نحن نعتقد ، إذن ، بأن رومان رولان يستخف بالانقسام في عمل دي كوستير . وهو يفعل هذا بسبب الحماسة المفهومة التي تلهمه اياها محاولة دي كوستير ، محاولة كاتب عصريّ خلق ملحمة قومية . إنّه يرى في دي كوستير طريقاً يؤدي من الثنائية الأولية ، التي أقامها رولان نفسه بذكاء ، إلى الملحمة : « إنّ الفرد أصبح نمطاً . وأصبح النمط رمزاً ؛ فهولم يعد يشيخ ، ولم يعد يمتلك جسداً ، وهو يقول ذلك : « أنا لم أعد جسداً ، بل روحاً ... روح الفلاندريين .. أنا لن أموت أبداً » ... » .

إنه عبقري هولندا . وهو يخرج على الكتاب مغنياً أغنيته السادسة ، « **ولكن ما من أحد يعرف أين سيغني أغنيته الأخيرة** » .

إن هذه الوطنية ، وهذا الإيمان الراسخ بخلود الفلاندريين العامين ، مؤثران فعلاً ، ومثيران حقاً ، وكل واحد سيشاطر رومان رولان حماسته . إلاّ أن التعبير الأدبي عن هذا الإيمان يبقى غنائي النزعة ، مجرد الانفعال الذاتي لدى المؤلف . فهو لا يقوم بمهمة الأساس لعالم تأريخي موضوعي متسق إتساقاً غنياً ، كامل بذاته ؛ إنّه لا يصبح ملحمة . ومن وجهة نظر ملحمية ، تبقى الانفعالات تجريدية ، بالضبط لأنها غنائية النزعة فقط .

لقد وجدت عدة محاولات في القرن التاسع عشر لجعل أي عالم منظور تجريدياً يبدو ملحمياً بشحنه بعامل إشفاق على درجة عالية من الغنائية . وهذا ينطبق على بعض أهم ممثلي المدرسة الطبيعية . إلا أن عامل الاشفاق الغنائي لدى دي كوستير بديلٌ عن انعدام الملموسيّة التأريخية ، وهو ليس أكثر منه لدى (زولا) بديلاً عن انعدام الملموسية التأريخية .

٤ - كونراد فيرديناند مايير
وَنمط الرواية التاريخية الجديد .

إنّ الممثل الحقيقي للرواية التاريخية في هذه الفترة هو كونراد فيرديناند مايير ، الذي هو ، إلى جانب (غوتفريد كيللير) – وهو بالمثل مواطن سويسري – ، أحد أهم الكتّاب القصصيين في الفترة التي تلت عام ١٨٤٨. وللإثنين معاً ، وإن كان ذلك بشكل مختلف ، روابط مع تقاليد الفن القصصي الكلاسيكية أقوى مما لمعظم معاصريهما الألمان وبالتالي فهما يتجاوزانهم إلى حد كبير في نوعٍ من واقعية أخذت تضع يدها على الأمور الجوهرية . إلا أنّ مايير يظهر فعلاً سماتٍ في كل من وجهة نظره وفنه القائم على انحطاط الواقعية . ومع ذلك ، فان هذا لم يمنعه من ممارسة نفوذ قوي تجاوز العالم الناطق باللغة الألمانية إلى مسافة بعيدة .بل على العكس،فبالضبط لأنّه بدا أنّه يجمع ما بين احتواءٍ للشكل كلاسيكي وتضخمٍ عصري في الحساسية والذاتية ، وما بين موضوعية ذات لهجة تاريخية وتحديث بالجملة لانفعالات الشخوص ، وقد فعل هذا ببراعة فنية – فقد أصبح الكاتب الكلاسيكي الحقيقي للرواية التاريخية العصرية .

وعند مايير ، تتماسك في شكل جديد الاتجاهات المتناقضة للمرحلة الجديدة من التطور . ومع ذلك فمشاكله الجوهرية متماثلة على نحو مثير مع مشاكل فلوبير في عدة جوانب . وهذا مما يثير الاهتمام بصورة خاصة لأن موقف الكاتبين التاريخي الثابت ومن ثم مواقفهما الملموسة من المشاكل التاريخية على درجة كبيرة من الاختلاف . فتجربة فلوبير التاريخية الحاسمة هي ثورة ١٨٤٨

(وفي **التربية العاطفية** يستطيع المرء أن يرى بجلاء تأثيرها فيه) . ومن جهة ثانية ، فان تجربة كونراد فيرديناند مايير التأريخية الكبيرة هي بزوغ الوحدة الألمانية ، وكفاحها وتحققها . وواقع أن مايير هو الشخص الحي الذي عاصر هذه الخاتمة للنضالات البرجوازية الديموقراطية في سبيل الوحدة الألمانية ، ولا سيما إنّه معاصر استسلامها إلى « الملكية البونابرتية » التي أقامها آل (هوهنزوليرن) تحت زعامة بسمارك — إن هذا يجعل من موضوع كتابته التاريخي أقل اعتباطاً من موضوع فلوبير . ومن المعروف أن التفاوت التزويقي بين ماضٍ « عظيم » وحاضرٍ تافه يلعب دوراً مهماً في عمله ، ويقرر نزوعه إلى حركة النهضة . ومع ذلك فان أهمية كبيرة تُعلق على النضالات في سبيل التوحيد القومي والوحدة القومية (**يبرك يبناتش ، اغراء بيسكارا ... الخ**) .

وعلى أية حال ، تعاني معالجة هذه المسائل معاناة محفوفة بالكوارث من موقع بسمارك المركزي في هذه الفترة ، ذلك الموقع الذي أثّر حتى في مايير . ويتحدث مايير بصراحة تامة عن هذا الموضوع ، لا سيما في اشارته إلى (يبرك يبناتش) . فهو يشكو في احدى رسائله من أن شَبَه بطله ببسمارك « ليس واضحاً بما فيه الكفاية » . وفي مكان آخر يقول : « وكم هو تافه الشريك ، (أي يبناتش : ج. ل) بالمقارنة مع الأمير ، بالرغم من الاغتيال والقتل» . والتزلف إلى بسمارك هذا مرتبط أوثق ارتباطٍ بواقع أن مايير ، على غرار الطبقة الوسطى اللبرالية الألمانية بصورة عامة ، بعد عام ١٨٤٨ يكف عن إعتبار تأسيس الوحدة القومية والدفاع عن الاستقلال الوطني قضية الشعب التي يجب أن يحققها الشعب نفسه في ظل زعامة « الأفراد التأريخيين — العالميين » ، بل يعتبر ذلك مصيراً تاريخياً أداته التنفيذية « بطل » أو « عبقري » ، وحيد ، مُبهم . و « بيسكارا » مرسوم بشكل خاص على هذا النحو — شخصية وحيدة تقرر في تأملات وحيدة ما إذا كان يجب تحرير إيطاليا من الهيمنة الأجنبية ، وهي بالطبع تقرر بالنفي : « هل تستحق إيطاليا الحرية هذه الساعة

وهل جديرة هي بما فيه الكفاية ، بتكوينها ، بتسلمها والحفاظ عليها ؟ لاأعتقد ذلك » ، هذا ما يقوله بيسكارا . إلا أن هذا الكلام مجرد تعبيرٍ عن شخصيته المنعزلة ، فهو لا يرتبط في الرواية نفسها بأية حركةٍ شعبية لها هدفٌ كهذا . وهو لا يقول هذا إلاّ بين الحلقة العليا من الدبلوماسيين والجنرالات ... الخ .

وطبيعي أنّ المرء لا يستطيع اجراء مقارنة بسيطة بين النبيل السويسري وأنصار بسمارك اللبراليين – التافهين في ألمانيا . إلاّ أنّ تفوق ماير عليهم هو ، بصورة رئيسة ، تفوق في الذوق والشعور الأخلاقي والحساسية السايكولوجية ، وليس تفوقاً في الرؤية السياسية أو في التضامن الأعمق مع الشعب . وهكذا تكون اعادة ماير صياغة مشاكل عصره ، في اللحظة التي يكون قد ألقاها في التاريخ ، مجرد مسألة شعور جماليّ وذوق . فهو يحوّل العبقريات القَدَريّة ، صانعي التاريخ المزعومين ، إلى شعراء رمزيين ، مزوقين ورائعين . وتفوقه الجمالي والأخلاقي على معاصريه الألمان يعني ببساطة أنّه يدخل مشاكل وشكوكاً على مفهوم بسمارك عن التاريخ بوصفه مسألة قوة محضة (ونحن نتذكر موقف بيركهاردت المماثل) .

إنّ أيديولوجية القوة ، تلك الايديولوجية التجريدية ، ورسالة « الرجال العظام » الغامضة والقدرية ، تبقيان عند ماير بلا تغيير وبلا نقد . وهو يقول في روايته عن بيسكارا : « إنّه يؤمن بالقوة وحدها وبواجب الرجال العظام الوحيد في أنْ يبلغوا منزلتهم الكاملة عبر وسائل ومهام العصر » . ونتيجةً لذلك ، تتقلص المهام نفسها شيئاً فشيئاً إلى مكائد قوة داخل المرتبة أو الفئة العليا ، أما المشاكل التاريخية الفعلية ، التي كان هؤلاء الرجال أدواتها التنفيذية في الواقع فهي تغيب عن النظر أكثر فأكثر . وإنها لصفةٌ مميزة جداً لتطوّر ماير هي أنّه كان لا يزال في روايته ، **ييرك ييناتش** ، شيءٌ من الصلة الأولية بالأهداف الشعبية الفعلية بالرغم من أنها كانت معبراً عنها ،وفقاً لبسمارك ، فقط عبر « عبقرية » البطل . وفي **بيسكارا** ، كانت هذه الصلات قد اختفت ، والروايات

التاريخية الأخرى هي أبعد من ذلك عن حياة الشعب التاريخية ، وفيها تصبح الثنائية بين مسائل القوة والتأمل الأخلاقي الذاتي الشغل الشاغل الوحيد على نحو أكثر من ذي قبل .

إنّ هذا المفهوم عن الأبطال يرتبط عند مايير بوجهة نظر قَدَريّة عن استحالة معرفة طرق التأريخ ، أي بسرّ « الرجال العظام » بوصفهم منفذي الارادة القدرية لإله مجهول . وفي عمله الشاب والغنائي – التأريخي عن مصاير (أولريخ ڤون هاتين) ، يبسط وجهة النظر هذه في وضوحٍ تام :

نحن منطلقون ! الطبول تقرع ! الراية ترفرف !
أنا لا أعرف الطريق الذي تسير فيه الحملة .
يكفي أن يعرفه ربّ الحرب –
خطته وصيحة معركته **هو** ! وجهدنا وعرقنا **نحن** .

واستحالة معرفة طرق وغايات العملية التاريخية تقابلها بالضبط إستحالة معرفة الأفراد العاملين في التاريخ . إنهم ليسوا معزولين مؤقتاً ، نتيجة ظروف موضوعيةٍ أو ذاتية معينة ، بل هم وحيدون من الناحية الأساسية .

وهذه الوحدة مرتبطة عند مايير ، كما هي تقريباً عند جميع كتّاب هذه الفترة من ذوي الشأن ، ارتباطاً عميقاً بوجهة نظره العامة ، أي باعتقاده بأنّ الإنسان ومصيره لا تمكن معرفتهما أساساً . والنتيجة الحتمية لفقدان التفاعل بين الإنسان والمجتمع ، وللعمى عن حقيقة أن الإنسان إذا كان مكوّناً من جانب المجتمع فان هذا أيضاً عملية من عمليات حياته الداخلية ذاتها ، هي جعل كلمات الناس وأفعالهم تبدو للكاتب أقنعة لا يمكن اختراقها ، وقد تعمل وراءها أكثر الدوافع تنوعاً . وقد بسط مايير شعوره هذا في وضوح عدة مرات ، وعلى نحو أكثر تجسيداً في القصة وحيدة الحدث : **عرس الراهب .** ويروي (دانتي) قصة يظهر فيها ظهوراً عرضياً الامبراطور الهوهينستاوي ، فردريك الثاني ، ومستشاره (بطرس دي فاينس) . ورداً على سؤال طاغية

فيرونا) المستمع ، (كانغارندي) . عما إذا كان هو ، دانتي ، يعتقد حقاً بأن فردريك كان مؤلف قطعة « **عن الدجالين الثلاثة** » ، يجيب دانتي : « ليس ذلك واضحاً » . ثم رداً على السؤال عما إذا كان يعتقد بخيانة المستشار ، فيجيب بطريقة مماثلة . فيعنفّه عندئذ كانغارندي لاظهاره فردريك آثماً وبطرس مؤكداً براءته في **الكوميديا الإلهية** : « أنت لا تؤمن بالإثم وتدين . ومع ذلك أنت تؤمن بالإثم وتُبرىء » . وأكيد أن دانتي الحقيقي لم تكن لديه هذه الشكوك . إن مايير وحده يجعل منه لاأدرياً في موقفه من الناس . وبهذا الشكل تخفي أرديةُ حركة النهضة المزركشة اللاأدريةَ والعدميةَ في أحدث صورهما .

إن هناك نقداً ذاتياً واضحاً من جانب مايير في تأنيبات كانغارندي لدانتي . ومع ذلك فهو ، في الأحسن ، ليس إلا جانباً واحداً من مفهومه . وذلك أن مايير يشعر بأن لدانتي الحق كله في أن يصوّر التأريخ والناس ، الذين يعترف بأنّه لا يستطيع فعلاً أن يكتشف ما فيهم ، بأسلوب أوتوقراطي ، وفقاً لأضوائه هو بالذات ، ويشتد هذا الموقف لأن هذه الوحدة واستحالة المعرفة هما في رأي مايير ميزة : إذْ كلما كبرت منزلة الشخص إزدادت وحدته واستحالة معرفته الأمور .

ويصبح هذا الشعور واضحاً أكثر فأكثر في مجرى تطوّر مايير ، ونتيجة ذلك ، يكتسب أيضاً أبطاله من هذه الوحدة المُلْغَزة بشكل متزايد ، ويصبحون أكثر شذوذاً في مواقفهم من أحداث التأريخ التي هم فيها أبطال . وفي رواية **القديس** يحيل مايير فعلاً نضال التاج والكنيسة في انجلترا القرون الوسطى إلى مشكلة سايكولوجية تتعلق بـ (توماس بيكيت) . وهذا الاتجاه يزداد وضوحاً في **بيسكارا** .. وما يبدو حركةً على جانب كبير من الدرامية ، أي مسألة ما إذا كان الجنرال بيسكارا سيتخلى عن الأسبان ويقاتل من أجل توحيد إيطاليا ، ليس إلاّ توهم صراع أو تناقضٍ ما . إنّ بيسكارا يطوّف عبر الرواية ، وهو أبو هَوْلٍ مُلْغز لا يفهم أحدٌ خططه بعيدة النظر . ولماذا ؟ لأن بيسكارا

ليس لديه مثل هذه الخطط . فهو مريض مرضاً خطيراً ويعرف بأنّه لا بدّ أن يموت قريباً ، وبأنه لا يستطيع أن يشارك مرةً أخرى اطلاقاً في أية مغامرة . إنه يقول نفسه : « لأن أي خيار لم يظهر يوماً أمامي . لقد وقفتُ خارج الأشياء ... إن عقدة وجودي لا سبيل إلى حلها ؛ إنّه (أي الموت : ج.ل) سيقطعها إرباً » .

هنا نرى ، في شكل مختلف ، معضلة تماثل المعضلة التي لحظناها عند فلوبير : فالجمع ما بين رغبة في أعمال عظيمة وعجز شخصي واجتماعي عن انجازها في الواقع ، يُعكس عبر الماضي ، أملاً في احتمال أن يفقد هذا العجز الاجتماعي تفاهته الحديثة في لباس التباهي الذي ترتديه حركة النهضة . إلا أن هذا التوجه نحو تخليدية وهمية — وهي تخليدية ذات إيماءات جميلة فقط وتخفي التأملات المتفسخة ، المعذبة ، التي تجول في ذهن البرجوازية العصرية — ينتج في اللهجة العامة للكتابة ملاحظات زائفة ومشاعر وتجارب مشوّهة كالتي عند فلوبير .

وهنا أيضاً المصدر الحقيقي لتحديث مايير للتأريخ . فمايير ، كفلوبير ، يعطي دائماً صورة دقيقة عن المظاهر الخارجية للحياة التاريخية ، باستثناء أنّه أكثر تركيزاً وتزويقاً ، وأقل ميلاً إلى التفصيل الطبيعي . وانتقاد براندیس الموجه إلى معالجة سكوت الساذجة للفنون التشكيلية المعاصرة في رواياته التاريخية لا يمكن أن يوجه أبداً إلى مايير . ومع ذلك فان **التناقضات الاعمق** لدى أبطاله لا تنمو من الظروف التاريخية الفعلية للفترة المعنية ، أي من الحياة الشعبية للفترة . وبدلاً من هذا ، فهي ، على وجه التحديد ، تناقضات عصرية في الانفعال والضمير في فرد تعزله الحياة الرأسمالية عزلاً مصطنعاً ، كما كانت تناقضات فلوبير تناقضات الرغبة والانجاز في المجتمع البرجوازي الراهن . ولهذا السبب كانت نفسية أبطال مايير — رغم التدرجات الدقيقة والصور الرائعة في الغطاء التاريخي — هي ذاتها أو تكاد أن تكون كذلك طوال فترتها ، وليس مهماً القطر أو العصر الذي يتم اختياره زمناً للحبكة التاريخية .

كان مايير عالماً تماماً بهذا العنصر « المثير للشك » في فنّه . وفي إحدى رسائله يكتب عن أهدافه وموقفه من شكل الرواية التاريخية فيقول : « انني استخدم القصة وحيدة الحدث التاريخية ليس إلاّ للتعبير عن تجاربي وعن مشاعري الشخصية ، وأنا أفضلها على « رواية الفترة » ، لأنها تعطيني قناعاً أفضل ، ولأنها تضع القارىء على مسافة أبعد . وهكذا فضمن شكل موضوعي جداً وعالي الفنّية أنا فرديّ جداً وذاتي من الناحية الأساسية » . وتظهر هذه الذاتية بصورة رئيسة في حقيقة أنّ الأبطال هم متفرجون أكثر منهم منفذون لأعمالهم بالذات ، وأن مصلحتهم الحقيقية هي الوساوس والتأملات الأخلاقية — الميتافيزيقية التي تضع « مسائل القوة » في مقدمة القصة كهدف لها .

وبسبب هذا الموقف ، يسير مايير على غرار (فيغني) أكثر مما يتّبع سكوت في الرواية التاريخية . إلاّ أنّه يجعل التأريخ حتّى أقل تأريخية . وفيغني وروائيون تأريخيون رومانتيكيون مماثلون ينظرون إلى العملية التاريخية نظرةً خاطئة ، فهم يرونه واقفاً على رأسه . إلا أنهم مع ذلك يرون نوعاً معيناً من العملية التاريخية ، حتّى ولو كانت من بنات تفسيرهم الخاص . و « الرجال العظام » لديهم يتصرفون ضمن هذه العملية التأريخية . وعند مايير ، وباستثناء محاولات وبقايا معينة ، إختفت العملية التاريخية نفسها ، ومعها يختفي الإنسان بوصفه الفاعل الحقيقي في التأريخ العالمي . ومما يثير الانتباه أنّ ذلك المرض القاتل كان غير وجود في خطة مايير الأصلية لرواية بيسكارا . إنّه يقول في محاورة :

> لقد كان بامكاني أن أقوم بذلك بصورة مختلفة ، وكان ممكناً أن تكون لهذا جاذبيته أيضاً . فجرح بيسكارا لم يكن قاتلاً . إنّه مُغرى ، وهو يكافح الاغراء ، وينتصر عليه ويتبرأ منه . وبعد هذا ، وهو يرى اعتراف آل هابسبرغ بالجميل ، يندم على قيامه بذلك . ويستطيع عندئذ أن يسقط في المعركة خارج ميلان .[٦]

وعلى أية حال ، يلاحظ المرء في هذه الخطة أن العنصر النفسي — الأخلاقي

يغلب على الدوافع التأريخية ـ السياسية . وليس من باب الصدفة أن يدفع مايير ، في عمل عن الموضوع لاحق ، بهذا شوطاً أبعد في هذا الإتجاه ، مانحاً بطله « عمقاً » لاعقلانياً ، بايولوجياً . ومايير ، بعمله هذا ، ينتج ، من ناحية ، أساس الرواية القَدَرِيّ ـ السوداويّ ، ومن ناحية أُخرى ، عزلة بطله المُلْغزة. وهو نفسه يقول في مناسبة من المناسبات : « إن المرء لا يعرف ماذا كان بيسكارا سيفعل بغير جرحه » .

وهكذا ، فان مايير ، بوضعه شخصيات التاريخ الرئيسة فقط في المركز من رواياته ، واهماله كلياً تقريباً الناس وحياتهم ، وهم قوى التاريخ الواسعة الفعلية ، قد بلغ مرحلة من تصفية التاريخ متقدمة على الرومانتيكيين السابقين . وقد أصبح التاريخ شيئاً مجرداً لا عقلانياً بالنسبة له . والرجال العظام شخصيات شاذة ووحيدة ، محاصرة في أحداث عديمة المعنى لا تمسهم في الصميم اطلاقاً . والتاريخ مجموعة لوحات مزوقة ، لحظات حزينة كبيرة ، تعبّر فيها هذه الوحدة وهذا الشذوذ عن نفسهما بقوة سايكولوجية غنائية غالباً ما تكون مثيرة جداً . ومايير كاتب مهم لأنّه لا يخفي « مُشْكله » بالفن ؛ والعجز البرجوازي التأريخي لدى أبطاله يخترق الرداء التاريخي مرة بعد أُخرى . إلاّ أنّ هذا الصدق الفني ذاته والاستقامة الاخلاقية هما ما يمزّق تركيب مؤلفاته الرائع . ومرةً بعد مرة ، ينكشف القناع عن تأريخه ويبدو مجرد أزياء وملابس .

إلاّ أنّ تركيب مؤلفات مايير من وجهة النظر الشكلية ذو نوعية عالية جداً ، ويكاد يكون في درجة الكمال ظاهرياً . واستغلاله للامكانات التزويقية لا يؤدي إلى وصفٍ مفرط ، كما هو الحال عند فلوبير . إنّ مايير ، بالعكس ، مقتصد بشكل غير إعتيادي في أوصافه . فهو يركّز حدثه حول العنصر المثير للاشفاق ودراما بضعة مشاهد ؛ ووصفه للأشياء المحيطة خاضعٌ دائماً لمشاكل شخوصه السايكولوجية . ونموذجه هو الايجاز والاحكام الدقيق في الرواية ذات الحدث الواحد القديمة . إلاّ أنّ هذا الايجاز يؤدي له غرضاً مزدوجاً : ففي

وقت واحد يعمل على أن يغطي بشكل مزوّق وأن يكشف بشكل غنائي العرض الذاتي للمشاعر الراهنة على شاشة الماضي . وحبكاته مبنيّة بهدفٍ مقصودٍ هو تأكيد لغز أبطاله . والشكل القائم على قصةٍ ضمن قصةٍ يعمل على جعل الأحداث التي تُصوّر وكأنها شيء لا يمكن إدراكه ولاعقلاني بحدِ ذاتها ، تبدو فعلاً كذلك ، وبخاصةٍ لتأكيد اللغز الذي لا سبيل إلى حله لدى الشخوص الرئيسين .

إن مايير ينتمي فعلاً بوعيٍ تامٍ إلى أولئك الكتّاب العصريين الذين لم يعد سحر سرد القصة يكمن ، في نظرهم ، في ايضاح حدث لا يمكن إدراكه ظاهرياً ، أي في إيضاح علاقات حياتية أعمق تُدرِك ما لا يمكن إدراكه في الظاهر ، بل في اللغز ذاته ، أي في تصوير « العمق الذي لا يمكن سبرغوره » اللاعقلاني في الوجود الإنسانيّ . فمايير ، مثلاً ، يترك نَشّاباً بسيطاً ، لايفهم طبعاً أيّ شي عن العلاقات الأعمق ، يروي مصائر (توماس بيكيت) . إنّه يتحدث عن أحداث كانت « مذهلة ولا تصدّق » ليس بالنسبة للمراقبين البعيدين فقط بل بالنسبة للمشاركين أيضاً .

ومايير يأمل بهذه الكتابة الدقيقة أن يتجنب انغمار الكتّاب العصريين في التحليل السايكولوجي . إلاّ أنّ مخرجه وهمي، لأنّ سكلجية (*) الكتّاب العصريين لا علاقة لها بالتحليل بوصفه شكلاً من أشكال التعبير . فهي تنبع من توجه الكاتب في الحياة الروحية الداخلية لشخوصه ، التي يعتقد بأنها مستقلة عن تماسك الحياة الاجمالي وبأنها تتحرك وفقاً لقوانينها هي . وهكذا فانّ تركيز مايير التزويقي ليس أقل سايكولوجية من كتابات معاصريه أولئك الذين كانوا متمسكين علنيين بالتحليل السايكولوجي . والأمر معه هو مجرد أن الفرق بين المرأى الخارجي التزويقي للتاريخ وسايكولوجية الشخوص العصرية هو فرق أكثر وضوحاً .

ويبرز هذا الفرق أكثر إذا علمنا أن مايير ، شأنه في ذلك شأن فلوبير ،

(*) السكلجية : نظرية تفسر الأحداث والمصائر التاريخية وفق مفاهيم سايكولوجية .

يجنح إلى رؤية عظمة العصور المتلاشية في جرائم أناس الماضي الوحشية. ويهزأ (غوتفريد كيللير)، معاصره الديموقراطي الكبير، الذي كنّ احتراماً كبيراً لأهداف مايير الفنية النزيهة، في رسائله باستمرار بهذا الضعف العاطفي لدى الكاتب الحساس الإنساني جداً، بسبب القسوة والوحشية في قصصه.

إنّ كل هذه السمات، كما هي عند فلوبير، تعبر عن معارضة لتفاهة الحياة البرجوازية. إلاّ أنها، بسبب الظروف الاجتماعية – التاريخية المختلفة، تعبر عن هذه المعارضة بطريقة مختلفة جداً. فلرفض فلوبير الحياة البرجوازية العصرية مصادر وطرق تعبير رومانتيكية جداً، ومع ذلك فهو رفض مليء براديكالية عاطفية. أما مايير فلديه، على نطاق أوسع، سوداوية البرجوازي اللبرالي المرهفة، ذلك الذي يراقب بتبرؤٍ وحيرةٍ تطور طبقته ذاتها وسط مظاهر زحف الرأسمالية العنيف، ويعجب، بجبنٍ، في ذات الوقت، بالقوة التي تتكشف في ذلك.

وتصوير مايير الشخصيات الرئيسة التاريخية ماتعٌ ومهمٌ لأنّه يظهر على نحوٍ غنيّ بالحيوية كيف أن أهداف الطبقة البرجوازية التي كانت ديموقراطية يوماً ما تتحول، حتى في حالة كتّاب صادقين وذوي مواهب عالية، إلى لبرالية مساومة. ومايير يكّن اعجاباً كبيراً برجال ونظريات حركة النهضة. إلاّ أنّ خمرة هذا الإعجاب المتقدة ممزوجة دائماً بمقدار كبير من الماء اللبرالي. وقد سبق أن رأينا الانعكاسات الأخلاقية – السايكولوجية المفرطة التي تخلط بمسألة « القوة بذاتها ». ويظهر هذا الخليط مرة بعد أخرى في روايات مايير كشوقٍ إلى عالم « ما وراء الخير والشر » في حركة النهضة، ممزوجاً بتحفظاتٍ وتبريرات لبرالية. وهكذا ففي رواية بيسكارا، مثلاً، : « قيصر بورجيا، جرّبَ هو الشر المحض ... إن الشر يجب أن يستخدم فقط بنسبٍ صغيرة وبحذر وإلاّ سبب القتل ». أو كما يقول بيسكارا نفسه – بأسلوبٍ بسماركيٍ جداً – عن ميكيافيللي : « توجد مبادىء سياسية ذات معنىً بالنسبة للعقول الذكية

والأيدى الحاذقة ، إلاّ أنها تصبح فاسدة وشريرةً ما أن ينطق بها فمٌ بذيء أو يخطها قلمٌ مجرم » . وهكذا نرى أنّ حماس مايير لحركة النهضة ليس مستنداً إلى الإقرار والاعتراف بفترة من التقدم عظيمة وغير متخطاة ، كما كان الحال مع غوته أو ستيندال أوهايني أو انجلز . وقد لعب معاصره ، بيركهاردت ، دوراً حاسماً في جعل حركة النهضة في متناول مدارك الجمهور . ولكن بالرغم من الاكتشافات المنفردة المهمة ، فهو يشن فعلاً قتال مؤخرة أيديولوجيا : وغالباً ما تجري تعمية التبصر السليم بنفخات من « المشكل » اللبرالي . وعند مايير يكون هذا الاتجاه أكثر بروزاً ، كما هو مفهومه الشكلي — التزويقي عن حركة النهضة .

إن هذا « المشكل » يؤدي إلى عبادة البطل اللبرالية لبسمارك . إذْ فيما يكون مبدأ « ما وراء الخير والشر » مسموحاً به لـ « رجل المصير » ، فالويل إنْ أصبح ملك الشعب . ويكمن وراء مفهوم مـــايير عن التاريخ اعجابه بـ « **السياسة الواقعية** » البسماركية ، بالخداع المتفوق القائم في أعلى أجواء **المجتمع** ، بشكل من السياسة أصبح في نظر الايديولوجيين اللبراليين « فناً » و « غاية بذاته » .

وهكذا فأن اختفاء الحياة الشعبية الفعلي عن هذه الروايات ، أي واقع أن فئة عليا معزولة بشكل مصطنع هي وحدها التي تتحرك في المقدمة ، ليس مشكلة فنية إلاّ ظاهرياً . وعند فيغني ، كان هذا يعبر عن معارضة رجعية — رومانتيكية للطابع التقدمي ، الشعبي ، في مفهومٍ سكوت عن التاريخ . وعند مايير ، الذي لم يكن شخصياً رجعياً بشكل علنيّ تقريباً كما كان فيغني ، يبرهن هذا على انتصار اللبرالية القومية التي تحولت إليها لبرالية العالم الناطق بالألمانية. والسويسري، مايير ، مستقل اجتماعياً بما فيه الكفاية ، وصادق شخصياً إلى درجة كافية ، وفنياً لا يُذعن كلياً للتجاوزات التبريرية التي تمارسها البرجوازية الوطنية — اللبرالية الألمانية . وهو يخلق أعمالاً فنية أعلى في كل جانب من

النتاجات المعاصرة في ألمانيا ، ومع ذلك فلهذا السبب بالذات فان أثر اللبرالية القومية وتغرّبها عن الشعب في الروايات التاريخية هو في مثاله أكثر أهمية ومهلك.

وفي معظم أعمال ماير يجري التعبير عن هذا التغْريب على نحو مباشر : فالأحداث التاريخية تقع « فوق » فقط ، والمجرى الغامض للتأريخ يُظهر نفسه في الأعمال السياسية القائمة على القوة وفي الوساوس المعنوية لدى الافراد الذين هم معزولون كلياً وغير مفهومين حتى ضمن المرتبة العليا . واذا ما جرى ابراز الناس بحالٍ من الاحوال فهم عندئذ مجرد كتلةٍ عديمة الشكل ، عفوية ، عمياء ومتوحشة ، وهم عادة كالشمع في يدي البطل المتوحد (ييرك يناتش) . والشخصيات الشعبية المعطاة أي استقلال وشخصية فردية تعبر بصورة رئيسة فقط عن تكريس أعمى للبطل التاريخي العظيم (النشّاب في **القديس**) أو حماسة عمياء له (ليوبيلڤينغ في **صفحة غوستاف أدولف**) .

ولكن حين يعطينا ماير ، في حالات نادرة جداً ، قصة شعبية ، حتى وان كانت في شكل حدث ، يبرز بوضوح خاص التفاوت بين تصويره للشخوص وتصويرهم في الفترة الكلاسيكية من الرواية التاريخية . ففي الرواية ذات الحدث الوحيد ، **بلوتاس في الدير** ، تتحدث القصة عن فتاة فلاحة شجاعة وطيدة العزم هي (جيرترود) ، التي كانت مرتبطة بشدة بالمذهب الكاثوليكي في عصرها . وقد أخذت على نفسها عهداً بأن تصبح راهبة ، الأمر الذي تريد تحقيقه رغم مقاومة وجودها كله ، ورغم حبها شاباً تود لو تتزوجه . وحين يجري إستقبال المترهبنات في الدير ، تُحمل « معجزات » على الوقوع : فالمُتوقَع من المترهبنة أن تحمل صليباً ثقيلاً (مع تاج من الشوك على رأسها) . ولن تُقبل كراهبةٍ إلاّ اذا لم تسقط تحت ثقله . ووفقاً للخرافات ، تساعدها العذراء المقدسة في ذلك . وفي الحقيقة الواقعة ، تُعطى المترهبنة صليباً خفيفاً جداً ، شبيهاً في الظاهر للصليب الثقيل . وينجح (بوغيو) ، راوية هذه القصة ، عبر ظروف مختلفة في الحبكة الرئيسة ، في أن يكشف

للفتاة عن هذا الخداع . وتختار الآن جير ترود الصليب الثقيل فعلاً لكي تجرب في الحقيقة ما اذا كانت العذراء المقدسة تريد لها حقاً أن تصبح راهبة . وبعد جهود بطولية تسقط، وهي الآن قادرة على أن تكون الزوجة السعيدة لحبيبها .

ولكن كيف يتأثر بوغيو – ومعه مايير بالتأكيد – بهذا ؟ يروي بوغيو قائلاً :

إن هذا هو ما قامت به ، وقد نزلت من درجة إلى درجة وهي تشع فرحاً ، مرة اخرى الفتاة الفلاحة البسيطة التي ، وقد تحققت الآن أبسط رغباتها الانسانيّة وتستطيع العودة إلى الحياة اليومية ، سوف تنسى بلا شك بسرعة وسعادة المشهد المثير الذي كانت قدمته إلى الجمهور في يأسها . ولفترة قصيرة كانت الفتاة الفلاحة قد وقفت أمامي ، وأنا بحواسي المثارة قد رأيتها تجسيداً لكائن أعلى ، مخلوقاً ملهماً أو ذا قدرة عظيمة ، وحقيقة تهدم الخيال بابتهاجٍ شديد . ولكن ما هي الحقيقة ؟ سأل عن هذه (پايليت) .

لقد اقتبسنا هذا المقطع كاملاً ، لأن المرء اذا قارن قصة جيرترود مع قصة (دوروثيا) عند غوته أو قصة (جيني دينز) عند سكوت ، كان التضاد بين الفترتين واضحاً وضوحاً مفعماً بالحيوية . وفي ذات الوقت ، تكشف المقارنة عن الأسس الاجتماعية والانسانية لهذا النمط الجديد من الرواية التاريخية . وعلينا هنا أن نقتصر على السمات الأكثر حيوية وأهمية في التضاد . فقبل كل شيء ، إنّ في شجاعة فتاة مايير الفلاحة شيئاً من الشذوذ والترويق . فنحن لا نرى الصفات الانسانية المهمة في هذه الشجاعة ، ونرى بدلاً منها حركة فريدة ، قصيرة ، واحدة ، تبيّن إجهاداً جسدياً من جهة وتأثيراً تصويرياً (الصليب وتاج الشوك) من جهة أخرى . وثانياً ، إن مايير ينظر إلى لحظة البطولة في معزلٍ عن الحياة ، والحقيقة فهو يراها نقيضاً للحياة كاملاً . والعودة إلى الحياة الاعتيادية ليست ، كما هي عند غوته وسكوت ، مصيراً

ملحمياً واسعاً ، وهي لا توحي بالحضور النائم لقوى مماثلة في أناس اعتياديين لا يحصى عددهم ، تلك القوى التي لم تُطلَق أو تُختبر أبداً لأسباب ، شخصية أو تأريخية . إنها في نظر ماير نتقرر بالتناقض بين « ذي البراعة العظيمة أو الملهم » و « العاديّ » ، لذلك فالعودة إلى الحياة العادية تلغي في الحقيقة « اللحظة البطولية » ، بينما تكون البطولة عند غوته وسكوت « محذوفة » ، (aufgehoben) ، بالمعنى الثاني ، الجدلي .

إن ماير يثبت أنه فنان ذو شأن وسط بداية الانحطاط العنيفة ، بتصويره بطلة اعتيادية تماماً وليس مخلوقاً « ملهماً » وهستيرياً فعلاً ، كما كان سيفعل (هويسمانز) ، أو (وايلد) ، أو (دانونتسيو) . إلا أنه ملوث فعلاً بالانحطاط إلى ما يكفي لمزج صواب رأيه هو بشيء من السوداوية الشكوكية .

وهذا النمط من الحساسية يكشف عن روح العصر الجديد . فأبطال ماير يقفون روحياً وأخلاقياً على رؤوس أصابع أقدامهم لكي يبدوا للآخرين ولا سيما لأنفسهم أكبر مما هم عليه ، ولكي يقنعوا الآخرين وأنفسهم بأن الارتفاع الذي بلغوه أو في الأقل حلموا ببلوغه في لحظات منفردة من حياتهم هو ارتفاعهم في جميع الأوقات . والرداء التأريخي المزوّق يعمل على إخفاء هذه الوقفة على رؤوس أصابع الأقدام .

وواضح أن هذا الضعف الداخلي ، المصحوب بتوقٍ مَرَضيّ إلى العظمة ، سببه الانفصال عن الحياة الشعبية . فالحياة اليومية للشعب تبدو واقعاً مملاً ومهيناً ، وليس غير ذلك . ولا تُرى بعد الآن أية علاقة عضوية بين هذه الحياة وبين أي اندفاعٍ تأريخي . والبطل ، كما يقول بيركهاردت ، هو « ما لَسْنا هو » .

لقد أصبحت البرجوازية الألمانية قومية – لبرالية . وقد خانت ثورة ١٨٤٨ البرجوازية – الديموقراطية ، ومن ثمّ ، ومع تحفظات أخذت بالتقلص باستمرار ، اختارت طريق بسمارك إلى الوحدة الالمانية . وفي الادب الالماني

في ذلك الوقت ، يأخذ هذا الطريق من التطور شكل مبررات صرفة من الناحية الايديولوجية ، وانحطاط بالجملة في التقاليد الكلاسيكية واستيعاب بالغ الضحالة لواقعية أوربية – غربية من الدرجة الثانية ، من الناحية الفنية .

وأياً كان تفوق ماير جمالياً وأخلاقياً على هؤلاء البرجوازيين الالمان ، الذين انقلبوا بين عام ١٨٤٨ وعام ١٨٧٠ من ديموقراطيين إلى لبراليين – قوميين ، ومهما تكن معقدةً العلاقات بين تطور فنه وهذا التطور الاجتماعي – التاريخي ، فهو يعكس هذه العملية في أكثر المشاكل من النواحي التفصيلية والروحية والفنية في الأعمال التي أنجزها في كامل حياته . فشخصياته من حركة النهضة تعكس الجبن وخوار القلب الليبراليين . وابطاله « المتوحدون » يحملون سمات نموذجية من انحطاط الديموقراطية الالمانية .

٥ ـ اتجاهات الانحطاط العامّة وترسيخ الرواية التاريخية بوصفها نوعاً خاصاً.

في أعمال كونراد فيرديناند ماير ، ترسّخ الرواية التاريخية نفسها بوصفها نوعاً أدبياً خاصاً . وهذه هي أهميته بالنسبة للتطور الأدبي . وصحيح ان فلوبير أكد أيضاً طابع الرواية التاريخية الخاص وتمنى أن « يطبق » طرق الواقعية الجديدة على المجال التاريخي ، الذي اعتبره مجالاً خاصاً . إلاّ أن ماير هو الكاتب الوحيد المهم فعلاً في هذه الفترة الانتقالية ، الذي يركز كامل انتاج حياته على الرواية التاريخية ويطور طريقة جديدة لمعالجتها . وواضح من ملاحظات سابقة كم كان كبيراً الفرق بين هذه الطريقة في معالجة التاريخ وبين طريقة معالجة الرواية التاريخية القديمة . وقد عبر سكوت عن موقف تاريخي جديد من جانب المجتمع ، نشأ عن الحياة نفسها . وقد ظهرت موضوعاته التأريخية ظهوراً عضوياً ، أي بذاتها إذا صح التعبير ، من تطور وانتشار وتعمق الحس التاريخي . وهي تكتفي بالتعبير عن هذا الحس — الحس بأنّ فهماً حقيقياً ما لمشاكل المجتمع المعاصر لا يمكن أن ينمو إلاّ من فهم ما قبل تاريخ المجتمع والتاريخ التشكيلي . وهكذا فان رواية سكوت التأريخية ، باعتبارها التعبير الفني عن موقف من الحياة أُسبغت عليه صفة التاريخية ، عن فهم تاريخي متزايد لمشاكل المجتمع المعاصر ، أدت بالضرورة ، كما رأينا ، إلى شكل من الرواية المعاصرة أعلى لدى بلزاك وكذلك عند تولستوي .

وفي هذه الفترة ، يكون الموقف مختلفاً جداً . فقد سمعنا تفسيرات كل من

فلوبير ومايير لقرارهما معالجة المواضيع التأريخية . ورأينا أن دوافعهما في كلتا الحالتين نشأت لا عن فهمٍ للعلاقة بين التأريخ والحاضر ، بل على العكس، عن إنكار للحاضر الذي هو عندهما ليس أكثر من انكار ذاتي ، جمالي — أخلاقي ، بالرغم من أنه يمكن فهمه وتبريره على أسسٍ انسانية — أخلاقية ، وانسانية — جمالية . وطرح المواضيع التأريخية هو مجرد مسألــة ملابس وتزويقات ، ومجرد وسيلة للتعبير عن ذاتيتهما على نحوٍ أكمل — وفقاً لهما — مما سيسمح به موضوع معاصر .

ولا نريد أن نتناول هنا الخداع الذاتي الذي يسقط ضحيةً له الناطقون الأدبيون باسم هذا الموقف في ما يتعلق بأعمالهم ذاتها ، بل سنتحدث عن هذا في وقت لاحق . والشيء المهم هو أن هذا الأسلوب تجاه المواضيع التأريخية يعبر من جهةٍ عن موقف عام في العصر ، وهو من جهة أخرى يُفقر العالم المرسوم أو المصوَّر . إذْ ماذا كان ما جَذَبَ سكوت وأتباعه المهمين إلى المواضيع التاريخية ؟ إنه الادراك بأن هذه المشاكل التي راقبوا أهميتها في المجتمع المعاصر أخذت شكلاً مختلفاً وخاصاً في الماضي ، وبأن التأريخ ، على ذلك ، باعتباره ما قبل تاريخ الحاضر ، الموضوعي ، شيء ليس غريباً على الروح الانساني أو لا يمكن إدراكه .

ولكن بالنسبة للكتاب العصريين فان غرابة التاريخ هي بالضبط الجذّابة . وقد تحدث ، (غوايا) ، العالم السوسيولوجي الوضعي والاختصاصي بالجماليات الشهير ، عن هذه العلاقة في وضوح وتحديدٍ شديدين ، فقال :

> توجد طرق مختلفة للهرب من التافه ، ولزخرفة الواقع لأنفسنا من غير أن نزيفه . وتؤلف هذه الطرق نوعاً من المثالية المتوافرة أيضاً للمذهب الطبيعي . وهي تتألف قبل كل شيء من إبعاد الأشياء أو الاحداث ، سواء من حيث الزمن أو المكان ... إن الفن يراد منه أن يمارس وظيفة الذاكرة في النقل والزخرفة .

وما يبعث على الاهتمام كثيراً أن غوايا لا يفرّق بين الإبعاد الدنيوي والروحي للموضوع الفني . وما هو ضروري في رأيه هو التأثير الزخرفي للمنظرانيّ ، غير المعهود ، الغريب الشاذ ، الذي يحدث . والآن لو نظر المرء إلى الأدب الفرنسي في هذه الفترة مثلاً لرأى طقساً فعلياً من الطقوس العربيدية التي تضم أفكاراً شاذة . وعلى إمتداد الشرق ، اليونان ، العصور الوسطى (قصائد ليكونت دي ليل) ، نجد روما المنحطة (بولهيت) ، قرطاجة ، مصر ، فلسطين (فلوبير) ، العصور البدائية (بولهيت) ، اسبانيا ، روسيا (غوتيا) ، جنوب اميركا (ليكونت دي ليل ، هيرديا) . وفي نفس الفترة يُدْخِلُ الشقيقان (غونكور) الأزياء اليابانية ... الخ . وفي المانيا ، يجد المرء التشابه الجزئي مع حركة النهضة لدى مايير ، وموضوع الكتابة المتنوع والشاذ في معظمه لدى (هيبيل) و (ريتشارد ڤاغنر) ، وبين أعضاء فئة أصغر يجد مصر (ايبر) والهجرات القبلية عند (دان) ... الخ .

إن تياراً أدبياً من هذا النوع ، يضم كتاباً من أكثر الاتجاهات تنوعاً وأهمية ، له جذور عميقة في حياة الحاضر . وكانت الرومانتيكية قد أبدت احتجاجها ضد قبح الحياة الرأسمالية بالهرب إلى العصور الوسطى . إلاّ أن هذا الاحتجاج كان ذا مضمون سياسي واجتماعي واضح بشكل كافٍ وإن كان رجعياً . أما الكتّاب الذين يحتجون الآن – في شكل مواضيع غريبة – فليس لديهم هذه الأوهام الرجعية ، أو لا تكون لديهم إلاّ على نحوٍ استثنائي . وتجربتهم الرئيسة ، ولا سيما في حالة الكتاب الفرنسيين ، الذين يكتبون في ظروف الرأسمالية الأكثر تقدماً وفي صراع طبقي أحدّ مما في ظروف الكتّاب الألمان ، هي قرفٌ شامل ، وخيبة ظنٍ لا محدودة بالحياة التي ليس لها هدفٌ منظور . واذا تاقوا إلى الهرب بعيداً ، فان « بعيداً » هي أهم من « أين » . والماضي لم يبق ما قبل التاريخ الموضوعي لتطور الناس الاجتماعي ، بل جمال الطفولة البريء والمفقود إلى الأبد ، الذي تنجذب اليه حياة مبددة انجذاباً

عاطفياً وإن كان عقيماً ، وفي شوق يائس ، لا سبيل إلى تحقيقه . وهذه العاطفة معبرٌ عنها أكمل تعبير في المقطع الشعري التالي من قصيدة بودلير :

احمليني احمليني أيتها العربة ! خذيني أيتها السفينة :
بعيداً ! بعيداً ! فهنا الطين يتكون من دموعنا ! ...
ولكن جنة حبنا الطفلي الخضراء ! ...
الجنة البريئة الملأى بالمسرات الخفية ،
أهي الآن أبعد من الهند ومن الصين ؟
وهل يمكننا ايقاظها بصرخات شاكية ،
واحياؤها من جديد بصوت فضيّ ،
تلك الجنة البريئة الملأى بالمسرات الخفية ؟

البعد ، إذن ، لم يبق شيئاً ملموساً تأريخياً ، حتى ولا بالمعنى الرجعي — الطوباويّ لدى أوائل الرومانتيكيين . البعد هو مجرد نفي الحاضر ، فرق الحياة في المُطْلَق ، شيء مفقود إلى الأبد ، ومشرَّب بذاكرة ورغبة لاعطائه جوهراً شعرياً . وهكذا فان مصادره ذاتية صرفة . وهدف الدقة الآثارية والضبط أو الاتقان العصبي اللذين يجري بهما إستكشاف تفصيل عالم بعيد ، مكانياً أو زمانياً ، وشاذ ، هو ، كما رأينا بصورة خاصة في حالة فلوبير ، ليس التحقيق في الطابع الاجتماعي — التاريخي لعالم كهذا ، بل تحقيق تأثير تصويري . وصحيح أنه يُفترض في الدقة أن تضمن الواقع الموضوعي — الفني للعالم المصوَّر ، ولكن لما كانت الحياة الداخلية لهذا العالم تعتمد على التوق واليأس الموضوعيين ، والعصريين والاوربيين جداً لدى الكاتب ، فان الدقة الآثارية لا تستطيع أن تقدم أكثر من ديكورات مسرح لتقنين المصائر الانسانية التي ليس لها ما يجمعها داخلياً مع الأشياء الغريبة وهي موصوفة بدقة . وهذا ينطبق على أهم الكتّاب .

ولكن مهما يكن هذا التوق وهذا اليأس معاديين للبرجوازية في مضمونهما

المباشر ، فهما في قرارتيهما بورجوازيان بعمق . انهما يعبران عن مشاعر خيرة ممثلي الطبقة البرجوازية في ذلك الوقت ، الذين كانوا عاجزين عن الارتفاع فوق انحطاط طبقتهم الذي كان في بدايته العنيفة . فبالرغم من المعارضة الحادة التي أبداها فلوبير أو بودلير مثلاً تجاه بورجوازية عصرهما ، وبالرغم من الرفض العنيف الذي استقبلت به أعمالهما ، فان العامل المتطابق اجتماعياً الذي يربطهما بطبقتهما يهيمن عليهما . وهذا هو السبب في أن مؤلفاتهما تغلبت في وقتها الملائم على الرفض المشحون بالغضب الذي أظهره معاصروهما ، وفي أنهما نالا الاعتراف بأنهما كاتبان عبّرا عن موضوعات عصرهما الجوهرية .

إن التناقض الظاهري يوجد هنا فقط بالنسبة لعلم الاجتماع المبتذل . وقد حدد ماركس نفسه هذه العلاقة بين الكاتب والطبقة تحديداً واضحاً ودقيقاً جداً :

> فليتخيل المرء قليلاً فقط بأن الممثلين الديموقراطيين هم في الحقيقة جميعاً أصحاب حوانيت أو أنصار متحمسون لأصحاب الحوانيت . ووفقاً لتعليمهم ومركزهم الفردي فقد يكونون بعيدين بعضهم عن بعض بعد السماء عن الأرض . وما يجعلهم ممثلي البرجوازية الصغيرة هو واقع أنهم في عقولهم لا يتجاوزون الحدود التي لا تتجاوزها الأخيرة في الحياة ، وانهم ، بالتالي ، مدفوعون ، نظرياً ، إلى نفس المشاكل والحلول التي تدفع اليها الأخيرة عملياً المصلحة المادية والمركز الاجتماعي . وهذه ، بصورة عامة ، العلاقة بين الممثلين السياسيين والأدبيين لطبقة ما والطبقة التي يمثلونها .

إن هذه العلاقة بين ممثلي الكتابة التأريخية (الشاذة) المهمين في هذه الفترة وطبقتهم تظهر بصورة خاصة في الطريقة التي تُستبدل بها العظمة التاريخية

الفعلية بالقسوة والوحشية . وقد سبق أن عالجنا هذه المشكلة : فقد أشرنا إلى المفارقة التي دُفع بها كتّاب شامخون وحساسون ، من حيث الجمالية والأخلاقية معاً ، من أمثال فلوبير ومايير ، إلى مثل هذه القسوة والوحشية في كتابتهم . كما بيّنا حتمية هذا التغير ، الذي أعقب فقدان أية علاقة داخلية مع التاريخ ، وصلة هذا التغير الوثيقة بالموقف العام في فترة الانحطاط ، ذلك الموقف الذي توقف عن رؤية الحركة التاريخية بوصفها منجزات وآلام الناس أنفسهم ، كما توقف عن رؤية « الافراد التاريخيين العالميين » بوصفهم ممثلي حركات شعبية . ولا يلزمنا الآن إلاّ أن نذكر بايجاز العلاقة بين هذه المواقف والتجارب غير الواعية لدى الجماهير البرجوازية والبرجوازية الصغيرة الواسعة بالنسبة لنا لندرك بأن هؤلاء الكتّاب في الوقت الذي ربما كانوا قد تفوقوا فيه انسانياً وثقافياً على معظم معاصريهم فقد أعطوا في الحقيقة مجرد تعبير عن مشاعر الأخيرين الخفية والمغلّفة وغير المعلن عنها . وقد عبر بودلير أيضاً عن موقف البرجوازي أو البرجوازي الصغير الاعتيادي في هذه الفترة ، الذي ساوى العظمة بالجريمة الوحشية ، في شكل واضح ومهم على نحوٍ استثنائي (في إلى **القارىء**) :

اذا كان الاغتصاب والسم والخنجر والحريق ،
لم تطرّز بعد بتكويناتها السارة
القماشة التافهة لمصائرنا التافهة ،
فذلك لأن روحنا ، واحسرتاه ! ، ليست متينةً بما يكفي .

ويعطي (تاأوفيل غوتيا) في مقدمته لـ « **أزهار الشر** » ، شرحاً لهذا المقطع على غاية الأهمية والتمييز . فهو يتحدث عن وَحْش الضجر ، العصري الضخم ، « الذي يحلم في جبنه البرجوازيّ ، بشكل تافه ، بوحشية وفسق الرومان ، وبالبيروقراطي نيرون ، وصاحب الجانوت هيليوغابالوس » .

إن كتّاباً عصريين لهم شأنهم ، وهم فعلاً أكثر علماً بهذه العلاقات ،

قد صوّروا فعلاً العلاقة الحية بين أيديولوجيين من هذا النوع والأسس المادية للحياة البرجوازية . ولنفكر في الاستاذ (انرات) الذي لا يمكن أن ينسى لدى (هنريخ مان) أو « **انتيرتان** » لهنريخ مان ، التي تُبرز السمات المشتركة للبرجوازي الامبريالي المصاب بجنون العظمة في الفترة الفيلهلمية والتذكارية الزخرفية في الفن الفاغناريّ ، حيث يبدو (لوهيغرن) ، شخصية فاغنر ، المثل الاعلى الداخلي للرأسمالي (هيسلنغ) .

ان هذه العلاقة تساعدنا على فهم الموقف الخاص للمادي التاريخي ضمن الاتجاه العام نحو الشاذ . وقد سمعنا الحجج التي حسمت بالنسبة لمايير تفوق الرواية التاريخية على الرواية التي يكون موضوعها معاصراً . وقد علق كاتب سيرة مايير وناقده ، (اف . بومغارتين) ، تعليقاً مهماً جداً على موقف مايير من المادي التاريخي ، حيث حدد في العديد من الجوانب على نحو أوضح كلاً من مفهوم مايير ونظرية غوايا العامة عن الشاذ . ويقول بومغارتين عن الكاتب الذين يتعامل مع الحاضر : « ان مادته هي بدون مصير ، إنها تتطلب يد الكاتب المكوّنة لتصبح مصيراً . ان عند **الكاتب التاريخي** فعلاً مصيراً ما في نموذجه ، مصيراً تكوّن بتفاعل الشخصية والبيئة » . وليس لدى بومغارتين أي فهمٍ للصلات التاريخية التي أدت إلى نشوء وجهة نظرهِ أو وجهة نظر مايير . وهو يرى في القوى التي يفترض أن تصورها الرواية التاريخية (في شكل ريكيرت — مينيك) مجرد افكار فقط ، شيئاً غرسناه نحن في المادة التاريخية . وبسبب هذه الذاتية فان مقارنته بين التأريخ والحاضر تبقى صارمة ومنفصلة بشكل مغلق . ولا يمكن تصوير شخصية معاصرة « لأن أشكال البناء ، التي لا يمكن أن تجعلها منظورة إلاّ عملية تاريخية مغلقة ، لا يمكن أن يُعترف بها وأن تعرف وتقام بالنسبة للحاضر » .

وقد استشهدنا بهذا التعليق بأسهاب لأن فيه يظهر عدم استيعاب الحاضر ، أي التعذر الاساس لمعرفة الحاضر ، بوصفه الأساس لمعالجة المواضيع التاريخية .

إذن فليس للماضي ، أي للتاريخ ، أية صلة عضوية بالحاضر . وفي هذا الصدد ، أيضاً ، فهو بالأحرى القطب المقابل الجامد للحاضر . إن الحاضر غامض ، والماضي يكشف عن خطوط عامة واضحة . وواقع أن هذه الخطوط العامة لا تنتمي في الواقع إلى الماضي بحد ذاته ، بل هي معاني أو مضامين الموضوع (أو كما يود الفلاسفة ان يفهموها ، « الموضوع المعرفي ») ، لا يؤثر في هذه المعارضة بأية حال ، إذْ وفقاً للكتّاب والمفكرين من هذا النوع يكون أي تطبيق لمقولات أو أصناف الفكر على الحاضر شيئاً مستحيلاً في الممارسة . ويحظى الموقف الفلسفي السائد القائل بأن العالم الخارجي تستحيل معرفته بتأكيدٍ بارزٍ وجديد من الناحية النوعية حين يجري توسيعه بحيث يشمل امكان معرفة الحاضر . ويؤثر جعل موقف من مواقف اليأس مثالياً ، أي رفض مجابهة المعضلات الأساسية ، والهبوط بالجوهري إلى مستوى مع غير الجوهري ... الخ ، في جميع مشاكل التصوير تأثيراً عميقاً .

إن مدى واستمرار هذه الاتجاهات التي تضفي على الأمور طابعاً ذاتياً يمكن رؤيتهما على أشد الوضوح اذا ما نظرنا إلى ملاحظات الكاتب المناوىء للفاشية المهم والانساني المقاتل ، (لايون فويشتفانغر) في مؤتمر باريس للدفاع عن الثقافة . إن فويشتفانغر يقف بصورة رئيسة — كما سنرى في الفصل القادم — بعيداً تماماً عن الكتابة الوصفية البحتة في الفترة التي حللناها توّاً ، بل ، بمعنى معين ، يصل إلى حد التناقض معها . ومع ذلك ، تكشف محاججاته النظرية ، تأييداً للرواية التاريخية ، عن تأثير كبار الفلاسفة الرجعيين في فترة الانحطاط ، ولا سيما نيتشه ، ولكن كروشيه أيضاً ، وهي مملوءة بنفس الذاتية في ما يتعلق بموضوع الكتابة التاريخي .

إن فويشتفانغر يقارن المواضيع المعاصرة والتاريخية من زاوية قدرتها على التعبير عن أفكار الكاتب . وهو يقول :

إذا شعرتُ مدفوعاً إلى أن أكسو موضوعاً معاصراً لباساً

تاريخياً ، أخذت تنشط عوامل سلبية وايجابية . وأحياناً أنا عاجز عن أن استقطر أقساماً من حبكتي كما أشاء : فهي بعد أن تترك في الملابس المعاصرة ، تبقى مادة خاماً ، تقريراً ، تأملاً ، فكرة ، وهي لا تؤلف صورة . أو اذا استخدمت بيئة معاصرة ، فانني عالم بنتيجة مفقودة . والأشياء لا تزال في تغير مستمر ؛ أما ما اذا كان تطور ما يمكن أن يفترض كاملاً وإلى حد يكون كذلك ، فلا بد أن يبقى اعتباطياً دائماً وسوف تكون عرضية كل نقطة توقف مفترضة . وفي تصوير الظروف المعاصرة أشعر بالتضايق لغياب المنظور ؛ إنه رائحة تتبخر لأنك لا تستطيع اغلاق القنينة . ويضاف إلى ذلك ان عصرنا القلق جداً يحيل بسرعة كل ما هو حاضر إلى تاريخ ، لذلك اذا كانت بيئة اليوم ستصبح في أي حال تأريخية في غضون خمس سنوات ، فلماذا اذن لا اختار بالمثل بيئة تكمن في الماضي بالبعد الذي أشاء ، اذا أردت أن أعبر عن موضوع آمل أن يبقى حياً في غضون خمس سنوات ؟

كذا يكرر فويشتفانغر العديد من الحجج التي رأيناها في كتابات
تاب هذه الفترة المهمين . والقاسم المشترك بين جميع هؤلاء
والحاضر معاً يجري تصورهما كمجمعات ميتة من الحقائق ،
أو روح خاص بها ، وإنما هي ملهمة من الخارج ، من
ة أخرى ، لا تظهر تجارب الكاتب ذاته مربوطة
المظاهر المكانية والزمانية في المشاعر والافكار
خارجية وملابس ، بينما تكمن المشاعر
بالتالي يمكن أن تنقل إلى أمام أو إلى
ار المواضيع التاريخية على أساس
، هو مجرد مسألة اختيار

فنيّ ذوقيّ : فتلك الفترات من التاريخ يجري اختيارها حيث يمكن أن يتم فيها تكييف التجسيد الترويقي لهذه المشاعر مع نوايا الكاتب الذاتية تكييفاً غايةً في الملاءمة والكمال .

إن الحقائق الميتة ، ويتصل بها الاعتباط الذاتي في معالجتها ، تقرر المبادىء الفنية للرواية التاريخية في فترة انحطاط الواقعية البرجوازية . وطبيعيّ ، أن جميع النظريات الزائفة عن الرواية التاريخية تقوم على هذا الأساس ، ونجد دعماً في ممارسة الكتّاب المهمين في فترة الانحطاط هذهوالاختلاف عن النمط الكلاسيكي من الرواية التاريخية هو إمـــا ، كما هي الحالة عند (تين) و(براندیس) ، مبررٌ لنفي الأخيرة ، وإما أنّ هذا الفرق معمّى تعميةً كلية . وهذا هو أيضاً أساس النظريات السوسيولوجية المبتذلة لمعالجة التأريخ الأدبية ، التي تُؤسس على غرابة التاريخ الموضوعية واستحالة استيعابه بالنسبة لنا ، وبالتالي تنظر إلى معالجة التاريخ الفنية من حيث « غرس الأفكار بطريقة لاواعية » (بالمعنى الذي عند ماخ وأفيناريوس) .

وفي المناقشات حول الرواية التاريخية في الاتحاد السوفياتي عـــام ١٩٣٤ ، طُرِح عدد من المفاهيم السوسيولوجية المبتذلة التي كان جوهرها فصل التاريخ كلياً عن الحاضر . وقد أعتبر أحد الاتجاهات الرواية التاريخية « علماً للبقايا او الآثار » ، ولم يجد ، بالتالي ، في التاريخ شيئاً يمكن أن يكون له تأثير حيّ في الحاضر . وهذا المفهوم ، الذي يتطابق كلياً مع جماليات علم الاجتماع المبتذل ، أي المفهوم القائل بأن المجتمع اللاطبقي لم تعد له علاقة بالنتاجات الأدبية في الفترات السابقة ، قد حول الرواية التاريخية إلى خليط من « البقايا » ، التي يستطيع الكاتب أن يجمعها و « ينفخ فيها الحياة » كما يشاء . ورسم الاتجاه الآخر نمطين من الرواية التاريخية ، يعكسان معاً بالضبط ازدواجية الحقائق الميتة وغرس الافكار الذاتي . والأول هو الرواية التاريخية بحد ذاتها ، التي تكون متأصلة فيها فكرة عصر ماضٍ معين . واذا كان هذا التأصل التام

معدوماً ، فان ما يكون لدينا ، وفقاً لهذه « النظرية » ، هو « رواية معاصرة » عن موضوع تاريخي ، أي مجرد غرس للأفكار بطريقة غير واعية . وفي الحالة الاولى ، لدينا ، مرةً أخرى ، تاريخ لا يعنينا . وفي الثانية ، لدينا أفكارنا ومشاعرنا الخاصة وهي مكسوة بملابس لا علاقة لها مشتركة مع أحداث الماضي التاريخية المعطاة . وكلتا « النظريتين » إذن ، ولدان غير شرعيين للتدهور البرجوازي وعلم الاجتماع المبتذل . وفي هذه الحالات نحن نعالج نظريات نشأت عندما تدهورت الديموقراطية الثورية إلى لبرالية قومية ومن ثم جرى تهريبها إلى الماركسية عن طريق علم الاجتماع المبتذل باعتبار ذلك من منجزات التقدم . ولا يلزم المرء الا أن يفكر في التمجيد غير الانتقادي الذي عالج به علم الاجتماع المبتذل نظريات (تين) الأدبية .

ان ما هو أهم بالنسبة لنا هنا هو تحول الديموقراطية الثورية والتقدمية البرجوازية هذا إلى لبراليةٍ جبانةٍ ومساومةٍ وأكثر رجعية . وذلك لأننا كنا قادرين على أن نرى ، عند تحليلِ كتّاب لهم أهميتهم واخلاصهم وبروزهم مثل فلوبير وسي . أف . مايير ، ان المسألة المركزية في أزمة الواقعية في الرواية التأريخية تكمن في نفس نوع الانسحاب ، فنياً ، من الحياة الشعبية وقواها الحية كما وقعت سياسياً واجتماعياً بين البرجوازية نفسها في هذه الفترة . وفي حالة كتّابٍ صادقين ، ديموقراطيين ، من مثل ايركمان — شاتريان ، وكذلك الأهم بكثير وهو (دي كوستير) ، كنا قادرين على أن نرى كيف ان هذه التيارات الاجتماعية والروحية للعصر حددت ودفعت إلى التجريد عواطفها العامية ، وهي تُفقرها من ناحية ، وتُؤسلب تعبيرها الأدبيّ من ناحيةٍ أخرى .

ان ثقافة القرن الثامن عشر البرجوازية العظيمة ، التي خبرتْ واقعيتها إزدهاراً أخيراً في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، كان لها أساسها الاجتماعي في واقع ان البرجوازية كانت موضوعياً لا تزال قائدة قوى



ايديولوجية هذا الاستسلام تعبيرها في نظرية « السياسة الواقعية » ، وهي نظرية تعمل إلى حدٍ متزايد أبداً لا على أن تصفي ايديولوجياً فقط التقاليد المجيدة القديمة للبرجوازية ، بل على أن تسخر منها بسبب التجريد و « عدم النضج » و « الصبيانية » (معاملة عام ١٨٤٨ من جانب التدوين التاريخي الرسمي الالماني اللبرالي) .

لقد أشرنا تكراراً إلى الفجوة الهائلة التي تفصل كتّاباً لهم شأنهم من أمثال فلوبير أو مايير عن البرجوازية اللبرالية ومثقفيها (ولا نذكر هنا الكتّاب العاميين ــ الشعبيين) . والحقيقة،ما من كاتب في هذه الفترة،رسم خسّة وغباء وفساد الطبقة البرجوازية بسخرية أشد من سخرية فلوبير . وفي حالة فلوبير ومايير معاً ، فان انسحابهما إلى داخل التاريخ احتجاجٌ على الخسة والتفاهة هاتين ، على غباء وفسوق طبقة عصرهما البرجوازية .

ولكن بسبب أن هذه المعارضة تجريدية ، يبقى فلوبير ومايير سجيني فترتهما ، مع تحديدها وتضييقها الأفق الاجتماعي ــ التاريخي . وصحيح أن سلاح الهجاء ، أي التضاد الرومانتيكي المتقدّ بين الماضي والحاضر،يمنع هذين الكاتبين من أن يصبحا مدافعين عن البرجوازية اللبرالية ، أي يسبغ على عملهما مغزىً وأهمية ، الا أنّه لا يساعدهما على تجنب لعنة الاغتراب عن الشعب . ومهمـا يحاولان تفنيد أو انتقاد الآثار الايديولوجية لهذا الوضع التاريخي ــ وهذا ما يفعلانه ــ فانّ الحقائق الاجتماعية ــ التاريخية نفسها ، التي يكافحان آثارها الايديولوجية ، تنعكس بصورة حتمية في محتوى وشكل أعمالهما .

إنّ مشاكلهما الفنية ، وأفكارهما وأساليبهما تبقى محددة بهذا الاغتراب عن الشعب . وحقيقة أن علاقات الفرد بالحياة العامة ، في الروايات التاريخية لهذه الفترة هي إما خاصة على نحوٍ لاسياسيّ تماماً وإما مقتصرة على « السياسة الواقعية » في التآمر داخل المرتبة العليا من المجتمع ، هذه الحقيقة هي انعكاس

واضح لتلك التغيرات الأساسية في الحياة الاجتماعية البرجوازية ، التي كانت اللبرالية تعبيرها السياسي . وحتى إزدراء فلوبير ، الاشد إنفعالاً ، ببرجوازية عصره اللبرالية لا يستطيع أن يمحو صلته الفنية بتدهور الطبقة البرجوازية .

وهكذا تولد الرواية التاريخية الجديدة ، **بوصفها نوعاً قائماً بذاته** ، من الضعف الناجم عن انحطاط آخذ بالنشوء ، من عجز حتى أهم كتّاب هذه الفترة عن ادراك جذور هذا التطور الاجتماعية الفعلية وعن مكافحتها بصدقٍ وتركيز . وقد بيّنا في تحليلٍ منفرد بأن جميع جوانب الضعف الفني في هذا النمط من الرواية التاريخية تنجم عن هذا الضعف الجوهريّ . إلا أن من الخطأ الاعتقاد بأن جوانب الضعف هذه كانت مقصورة على الرواية التاريخية . وقد سبق أن أوضحنا كيف أن استعاضة فلوبير بالأعمال الاجرامية والوحشية عن القمم الواقعية للحياة الاجتماعية تسبق « نبوئياً » رواية زولا الاجتماعية . وفي الواقع ، طبعاً ، إن ما يكمن وراء هذا التيار الأدبي العام جداً ، الذي يضم حتى أكثر الكتّاب نقاءاً من الناحية الانسانية ، إضعاف وتوحّشٌ عام للشعور الانساني ، يصبح سائداً مع الانتصار النهائي للبرجوازية في المجتمع . وبالمثل ، فان انتقال الموضوعات الاجتماعية إلى عالم الـ « فوق » ليس مقتصراً على الرواية التاريخية ، بالرغم من انه يحدث هنا قبل أن يحدث في أي مكان آخر وعلى نحوٍ أكثر حسماً . وحين يتحول (ايدموند دي غونكورت) إلى رسم الطبقات الاجتماعية العليا فهو يعلن أن هذا مرحلة من الطبيعية عليا . وفي التيارات التي تحل مكان الطبيعيّة يصبح هذا الاتجاه سائداً . وبطبيعة الحال ، ان كون أي اتجاه تاريخي هو اتجاه عام لا يعني ، لا في هذه الحالة ولا في أية حالة أخرى ، أنه قصْريّ أو مغلق ، وهو بالتأكيد لا يعني انّ له تأثيراً موحداً في أعمال جميع الكتاب الناشطين في هذه الفترة . ورغم ذلك ، ففي توافر الجذور العميقة لهذه الاتجاهات الأدبية في القوام الاجتماعي للرأسمالية المتقدمة ولا سيما الامبريالية ، لا بدّ للكفاح ضد التيارات الاجتماعية أن

يقطع شوطاً بعيداً جداً قبل التمكن من شن نضال فنيّ ناجح ضد مظاهرها الأدبية . (أمّا أنّ هذا الكفاح ممكن فذلك ما يظهره الأدب العالمي في شخصيات من أمثال غوتفريد كيللر ، أناتول فرانس ، رومان رولان وآخرين عديدين) .

نحن نرى إذن أنّ ما من مسألة واحدة من مسائل الرواية التاريخية يمكن أن تُعالج في عزلة ، بغير تشويه كامل لاستمرارية التطور الأدبي التأريخية والاجتماعية . فأي حق للمرء في أن يتحدث عن الرواية التاريخية بوصفها نوعاً أدبياً قائماً بذاته ؟ إن نظرية النوع ، وهي نظرية علم الجمال البرجوازي اللاحق ، التي تقسم الرواية إلى « أنواع فرعية » مختلفة — رواية المغامرات ، الرواية البوليسية ، الرواية السايكولوجية ، الرواية الفلاحية ، الرواية التاريخية ... الخ ، والتي تبناها علم الاجتماع المبتذل باعتبارها « انجازاً » ، ليس لديها ما تقدمه علمياً . وفي الموقف الشكلي من النوع اختفت كلياً جميع التقاليد العظيمة للفترة الثورية . إنّ هذا التصنيف عديم الروح والمتحجر ، هذا التصنيف البيروقراطي كلياً ، يقصد به أن يكون بديلاً عن جدلية التاريخ الحية .

طبيعي ان لكل من هذه الأصناف المتحجرة محتوى اجتماعياً واقعياً وراءه . ولكن المحتوى في كل صنف هو محتوى ايديولوجية رجعية بشكل متزايد . وليس سوى علم الاجتماع المبتذل المَنْشفيّ على درجة كبيرة من « السذاجة » . بحيث لا يلاحظ الطابع الاجتماعي لهذا المحتوى ، ويركز فقط على « المنجزات العلمية » . ولربما لا نستطيع ان نعالج هنا تفصيلاً نظرية النوع . ويكفي ذكر مثَلٍ واحد . فحين وجدت الرواية النفسية كنوع قائم بذاته ، أعلن ممثلوها البارزون ، وفي مقدمتهم (بول بورجيه) ، بوضوح، الاتجاه الذي أدى إلى تأسيس هذا النوع الجديد . وذلك ، بطبيعة الحال ، أن رجعياً بالغ الذكاء والثقافة ، من مثل بورجيه ، كان يعلم جيداً أن أوائل الروائيين كانوا سايكولوجيين بارزين . وعلى أية حال فما كان يقصده هو أن يحقق فصلاً مثالياً ورجعياً للعوامل السايكولوجية عن العوامل الموضوعية المقررة للحياة

الاجتماعية ، وأن يرسخ العامل السايكولوجي كمجال للحياة الانسانية متمتع بالاكتفاء الذاتي والاستقلال . ويتوطد هذا الفصل بالسماح للغرائز « المحافظة » بالهيمنة على الغرائز « الهدامة » . والأهم ، إن هذا الاتجاه السايكولوجي يريد منه بورجيه أن يجعل الهروب من تناقضات الحياة المعاصرة (المعروضة على نحوٍ تجريديّ) إلى الدين يبدو مقنعاً . إن فرص السفسطة تتضاعف . ولم يبقَ ضرورياً عرض الكنيسة والدين من خلال عواملهما الاجتماعية المقررة ، مع أهدافهما السياسية ، كما فعل بلزاك وستندال ، بل حتى فلوبير وزولا . وتصبح مسألة الدين الآن مسألة « داخلية صرفة » : إن روما ليست أكثر من خلفيةٍ واضحة وضوح الصورة (**كوزموبولس**) * .

إنّ الرواية السايكولوجية هي في خطٍ واحدٍ مع جعل الحياة الاجتماعية مبتذلةّ وتجميدها مفهومياً عن طريق علم الاجتماع ، ولا سيما ما انتسب منه إلى (تين) . إن « المركز » ، أو الوضع الاجتماعي ، يصبح افتراضاً ميتافيزيقياً : ولا يلزم أن يجري التحقيق فيه ذاته ؛ إنه غير قابل للتغيير . ولا يجب إظهار إلا ردود الفعل السايكولوجية ؛ وكل حالة من عدم الانسجام مع « المركز » تبدو مرضاً من الأمراض . وهذا هو التفسير الجديد الذي يقدمه بورجيه لـ « **مدام بوفاري** » و « **الاحمر والاسود** » :

> لم يُلاحَظ بما فيه الكفاية بأن جوهر **مدام بوفاري** ، كما هو جوهر رواية ستندال **الأحمر والأسود** ، هو : دراسة مرضٍ روحي سببه استئصال أو استبدال للبيئة . فإيما فتاةٌ فلاحة تلقت تعليم امرأة بورجوازية . وجولين فتى فلاح تلقى تعليم رجل بورجوازي . وهذه الرؤية لحقيقةٍ اجتماعيةٍ ضخمة تهيمن على الكتابين .

وهكذا ، ونتيجة لفصل السايكولوجي ، يختفي كل النقد الاجتماعي . ويعلن ستندال وفلوبير « الحقيقة » السايكولوجية والاجتماعية « العميقة » :

(*) مدينة يتألف سكانها من عناصر اجتمعت من مختلف أنحاء المعمورة .

على الأسكاف الا ّ يحاول القيام بأشياء لا يستطيع أداءها جيداً !

لقد رأينا ان المبرر الاجتماعي لخلق الرواية التاريخية كنوع ٍ ، أو نوع فرعي قائم بذاته مماثل : فصل الحاضر عن الماضي ، معارضة الواحد للآخر . وبطبيعة الحال ان هذه النوايا لا تستطيع أن تخلق فعلاً ً أنواعاً جديدة . وفي ملاحظاتنا السابقة ، ولا سيما عند مقارنتنا الرواية التاريخية والمسرحية التاريخية ، بذلنا جهدنا لنبيّن بأن كل نوع كان انعكاساً خاصاً للواقع ، وبأن الانواع لا تستطيع أن تنشأ إلا بوصفها انعكاسات عن حقائق حياتية نموذجية وعامة تحدث بصورة منتظمة ، ولم يكن بالإمكان أن تنعكس انعكاساً كافياً في الأشكال المتوافرة حتى الآن .

إنّ شكلاً ً معيناً ، أي نوعاً معيناً ، يجب أن يستند إلى حقيقة معينة من حقائق الحياة . وحين تنقسم الدراما إلى تراجيديا وكوميديا (وسنهمل المراحل الوسيطة) ، يكمن السبب في حقائق الحياة التي تعكسها هذه الاشكال ، وتعكسها دراميا ً. وذلك أنّ ما من فصل بين الأنواع يقع في الملحمة . وحتى علم الاجتماع البرجوازي والماركسي الزائف لم تكن لديه الثقة بحيث يبتدع النوع الفرعي للرواية التاريخية . وللتراجيديا والكوميديا علاقة بالواقع مختلفة ، ولهذا السبب يكون لهما نهج مختلف في تنظيم الحدث ورسم الشخوص ... الخ . وينطبق نفس الشيء على الرواية والقصة القصيرة . إنها ليست مسألة مدى . والفرق في المدى هو مجرد نتيجة فرق في الهدف ، وتوجد أحياناً حالات غير ثابتة ، أو مختلف فيها ، حيث تكون قصة قصيرة مطولة أكثر شمولاً ً وسعةً من رواية قصيرة . والمسألة دائماً هي حالة شكل معين يعكس حقائق من الحياة معينة . وفرق المدى بين الرواية والقصة القصيرة ليس الا وسيلة واحدة بين العديد من الوسائل للتعبير عن حقائق الحياة المختلفة المصوّرة من جانب كلا النوعين . والسمة المميزة الحقيقية للقصة القصيرة هي انها لا تهدف إلى تصوير الحياة كشيء ٍ كليّ . ولهذا السبب فان شكلها ملائم

لأية صلات حياتية خاصة جداً ، مثلاً : دور الصدفة .

إن كونراد فيرديناند ماير ، وهو فنان على درجة عالية من الوعي ، شعر بوضوح بأن لاعقلانية هذا المفهوم عن التاريخ تتطلب شكل الرواية ذات الحدث الواحد (الشكل الالماني للقصة القصيرة المطولة : المترجمان) ، ولذلك سمى أعماله القصص القصيرة المطولة وليس الروايات . وفكرة بيسكارا الدافعة الأخيرة ، أي حقيقة كونه مُقْعداً جسدياً عن التحرك واتخاذ القرار بسبب مرضه المهلك ، هي فكرة دافعة نموذجية للرواية فريدة الحدث . ومع ذلك فقد أراد ماير أن يقدم صورة كلية عن مشاكل العصر ، ولذلك فقد اخترق اطار الرواية فريدة الحدث ، الصارم والضيق . وإستناداً إلى دوافع هذه الرواية فقد نشأت الروايات اللاعقلانية ، الناقصة .

•

إذن ، إذا نظرنا إلى مشكلة النوع الأدبي نظرةً جادة ، فلا بدّ أن يكون سؤالنا : أية حقائق من الحياة تستند إليها الرواية التاريخية ، وكيف تختلف عن تلك الحقائق التي تخلق نوع الرواية بصورة عامة ؟ أعتقد بأنه عندما يوضع السؤال بهذا الشكل فلا يمكن أن يكون إلا جواب واحد — لا شيء . وان تحليلاً لعمل الكتّاب الواقعيين البارزين سوف يُظهر بأنه ما من مشكلة أساسية واحدة من مشاكل التركيب وخلق الشخوص ... الخ ، في رواياتهم التأريخية ، لا توجد في رواياتهم الاخرى ، وبالعكس . فلنقارن ، مثلاً ، « **بارنابي روج** » لديكينز مع رواياته الاجتماعية ، و« **الحرب والسلم** » مع « **انا كارنينا** » ... الخ . إن المبادىء الأخيرة في كل حالة هي ذاتها . وهي تنبع من هدف واحد : تصوير سياق كلي للحياة الاجتماعية ، سواء أكانت حاضرة أم ماضية ، في شكل سردي أو قصصي . وحتى مشاكل الموضوع الخاصة ، كما تبدو منتسبة على نحو محدد إلى الرواية التاريخية ، كما هي مثلاً في تصوير سكوت لبقايا المجتمع القبلي ، ليست مقصورة عليها . فمن واقعة **أوبيرهوف** في عمل (ايميرمان) ، **مونخهوسن** ، إلى الجزء الاول من عمل (فاديف) ،

اوديكز ، نجد مشاكل من هذا النوع على نحوٍ متكرر في روايات تعالج الحاضر . وبمستطاع المرء أن يمر عبر جميع مشاكل المضمون والشكل في الرواية دون أن يعثر على مسألة واحدة ذات أهمية كانت تنطبق على الرواية التاريخية وحدها . فالرواية التاريخية الكلاسيكية نشأت عن الرواية الاجتماعية ، وبعد أن أغنتها ورفعتها إلى مستوى أعلى ، عادت لتدخل فيها . وكلما علا مستوى كلٍ من الرواية التاريخية والرواية الاجتماعية في الفترة الكلاسيكية ، قلّت فروق الأسلوب الحاسمة فعلاً بينهما .

إن الرواية التاريخية الجديدة ، من جهة اخرى ، انطلقت من ضعف الرواية العصرية ، وبعد أن أصبحت « نوعاً قائماً بذاته » ، أعادت انتاج هذه الجوانب من الضعف على نطاق أكبر . وطبيعي أنه توجد حقيقة من حقائق الحياة وراء هذا الفرق في النطاق ، أيضاً . إلاّ ان الفرق ليس مردّه فقط حقيقة موضوعية ، بل كذلك وبصورة خاصة ، مبالغة في النظرية الزائفة العامة في هذه الفترة .

إن طابع الرواية التاريخية الخاص في هذه الفترة يمكن بيانه كما يلي : ان نوايا الكاتب الزائفة أقل سهولة في تصحيحها على يد الحياة في الرواية التاريخية مما في الرواية التي تعالج الحاضر . ففي الرواية التاريخية ، لا يمكن أن تصحح النظريات الزائفة والانحيازات الأدبية ... الخ ، لدى الكاتب ، أو انها أقل سهولة بكثير في تصحيحها ، بثروة من المادة الحية كالتي تحتويها الموضوعات المعاصرة . وما وصفه انجلز بأنه « إنتصار الواقعية » عند بلزاك — أي إنتصارُ انعكاسٍ صادقٍ وكاملٍ للحقائق الفعلية وعلاقات الحياة على التحيزات الاجتماعية أو السياسية أو الفردية لدى كاتبٍ ما — أصعب بكثير في الرواية التأريخيّة الجديدة مما في الرواية الاجتماعية المعاصرة .

لقد عالجنا معالجةً موجزةً جداً كاتبين واقعيين بارزين من هذه الفترة ، هما (موباسان) و (جاكوبسن) . وموباسان يعالج « **الخليل الجميل** » بنفس

الطريقة التي يعالج بها « **حياة** » . ويعالج جاكوبسن « **نيلس لايني** » بذات الأسلوب الذي يعالج به « **ماري غروبه** » . وفي **الخليل الجميل ونيلس لايني** ، يكون الواقع الاجتماعي مميّزاً وملوناً بصورة غنية ، بالرغم من « مشكل » الواقعية الجديدة العام . وفي كلتا الحالتين يحدث هناك « انتصار الواقعية » . لماذا ؟ لأنه كان ممكناً لموباسان وجاكوبسن ، بوصفهما من مراقبي الحياة الموهوبين والصادقين ، أن يهتما بمشاكل عصرهما الاجتماعية حين يصوران شخصية في الحاضر . ولربما كان تطور البطل أو البطلة النفسي الداخلي هو الذي جلب اهتمامهما بصورة رئيسة ، ولكن أيةً كانت نواياهما الواعية ، فقد انسابت حياة الحاضر الاجتماعية إلى رواياتهما من كل جانب ، حيث ملأتها بحياة غنية ومترابطة باتساق .

إنّ هذا حدث على نحوٍ أسهل جداً في الرواية التاريخية . وكان فويشتفانغر ، في الملاحظات التي اقتبسناها ، مصيباً جداً في ان يقول إن موضوعاً بعيداً زمنياً يمكن أن يعالج على نحوٍ أسهل بكثير من مادة الحاضر . وخطأه الوحيد أن يرى هذا فائدة لا ضرراً . وبالنسبة لكاتب ما بعد ١٨٤٨ تكون المادة التاريخية أقل مقاومة ، وهدف الكاتب الذاتي يمكن أن يفرض عليها على نحوٍ أسهل . وهكذا كان ذلك التجريد ، تلك الاعتباطية الذاتية ، تلك « اللازمنية » الشبيهة بالحلم تقريباً ، التي رأيناها في روايات موپاسان وجاكوبسن التاريخية والتي تميزها من روايات المؤلِفَيْن الاجتماعية الاقوى والمحددة على نحو أوضح ، تمييزاً ليس في صالحهما .

وحتى عند كاتبٍ من مرتبة ديكنز ، تكون جوانب ضعف انسانيته ومثاليته البرجوازية الصغيرة أوضح وأبرز في روايته التأريخية عن الثورة الفرنسية (**قصة مدينتين**) مما في رواياته الاجتماعية . فمركز ما بين الطبقات ، الذي يحتله الماركيز الشاب (سنت — ايڤيرموند) — قرفه من الطرق القاسية المستخدمة للحفاظ على الاستغلال الاقطاعي وحله لهذا الصراع بالهروب إلى

الحياة الخاصة البرجوازية — لا يحظى بأهميته اللائقة في تركيب القصة . وديكنز ، بابرازه الجوانب الأخلاقية الصرفة للأسباب والنتائج ، يضعف الصلة بين مشاكل حياة الشخوص وأحداث الثورة الفرنسية . وتصبح الأخيرة خلفيةً رومانتيكية . ويُستخدم اضطراب الاحوال السائدة ذريعة للكشف عن الصفات الانسانية — الاخلاقية . ولكن ، لا مصير (مانييه) وابنته ، ولا مصير (دارني — ايفيرموند) ، وأقلهم اعتباراً مصير (سيدني كارتون) ، ينمو عضوياً من العصر وأحداثه الاجتماعية . وهنا أيضاً ، فان أية رواية اجتماعية من روايات ديكنز ، ومثالها **دوريت** أو **دومبي وابنه** ، سوف تبين كيف أنّ هذه العلاقات مصورة تصويراً أكثر قرباً وحيويةً مما هي في **قصة مدينتين .**

ومع ذلك ، لا تزال رواية ديكنز التاريخية مستندة نسبياً إلى تقاليد كلاسيكية . فرواية **بارنابي روج** ، حيث تكون الاحداث التاريخية أكثر عرَضية ، تحتفظ كلياً بالاسلوب الملموس في تصوير الروايات المعاصرة . إلا أن محدوديات انتقاد ديكنز الاجتماعي ، وموقفه التجريدي — الاخلاقي أحياناً تجاه ظواهر اجتماعية — أخلاقية ملموسة ، تظهر بصورة حتمية على نحو أقوى جداً هنا . وما كان عدا ذلك مجرد تعمية للخط عرضية ، يصبح هنا عيباً جوهرياً في كامل الكتابة . والسبب هو : في الرواية التاريخية يأخذ اتجاه ديكنز هذا بالضرورة طابع خصوصية فردية عصرية في ما يتعلق بالتاريخ . والأساس التاريخي في **بارنابي روج** يتعلق بخلفية ما أكثر مما هو في **قصة مدينتين** . إنه يقدم ظروفاً صُدَفيةً صرفة لتراجيديات « انسانية صرفة » ، وهذا الفرق يؤكد ما هو لولا ذلك مجرد اتجاه ضئيل وكامن لدى ديكنز لفصل « الانساني الصرف » و « الأخلاقي الصرف » عن أساسهما الاجتماعي ، ولجعلهما ، إلى درجة معينة ، مستقلين ذاتياً . وفي أفضل روايات ديكنز عن الحاضر ، يجري تصحيح هذا الاتجاه عن طريق الواقع نفسه ، بتأثيره في انفتاح الكاتب وتقبليّته . أما وأن الأمر كذلك مع كاتب عظيم مثل ديكنز ،

وواحد من كلاسيكييّ الرواية متأثر سطحياً فقط بالانحطاط ، فهذا ما يقدّم تجسيداً لحجتنا حياً بشكل خاص .

إنّ مطواعيـّة المادة التاريخية ، التي يمتدحها فويشتڤانغر، هي في الحقيقة فخٌّ للكاتب العصريّ . والسبب هو أنّ عظمته بوصفه كاتباً سوف تعتمد على الصراع بين نواياه الذاتية والصدق والقدرة اللذين يرسم بهما الواقع الموضوعي . وكلما سادت نواياه ، وعلى نحوٍ أسهل ، كان عمله أضعف وأفقر وأكثر هزالاً .

طبعاً ان الواقع التاريخي هو أيضاً واقع موضوعي ، بالرغم من « نظريات التاريخ « المعرفية » العصرية ذات النفوذ والتأثير . إلا أن كتّاب ما بعد فترة ١٨٤٨ لم يعد لهم أي حس اجتماعي مباشر بالاستمرار مع ما قبل تأريخ مجتمعهم بالذات . وعلاقتهم بالتاريخ — التي سبق أن عرفنا أسبابها الاجتماعية — غير مباشرة جداً ، معتمدة بصورة رئيسة على مؤرخي وفلاسفة التاريخ العصريين والمُعصَّرين (مثلاً ، تأثير مومسن في برنارد شو) .

ان هذا التأثير لا مفرّ منه بسبب الأنقطاع في التجربة الاجتماعية بين الماضي والحاضر ، وهو أكبر جداً مما يفترض في العادة . والكتّاب العصريون يأخذون من التأريخ الرسمي والفلسفة التأريخية لعصرهم ليس الحقائق وحدها ، بل النظرية القائلة بأن هذه الحقائق يمكن تفسيرها بحريةٍ واعتباطية ، النظرية القائلة بان التطور التاريخي شيء لا تمكن معرفته وبأن من الضروري ، إذن ، « غرس » مشاكل المرء الذاتية في « هيوليّة » التاريخ ، النظرية التي تنطلق من عبادة البطل المناوئة للديموقراطية وتثبّت « الرجل العظيم » المتوحد كبؤرةٍ للتاريخ ، والتي ترى الأكثرية في آنٍ واحد مادةً خاماً في أيدي « الرجال العظام » وقوةً طبيعية هائجة هيجاناً أعمى ... الخ .

وواضح أن الحقائق التاريخية التي جرى إمرارها عبر جهازٍ منظم كهذا

من التحيز والمفاهيم المسبقة لا تستطيع أن تمنح الكاتب مقاومة ً مسيطرة ً أو مثمرة . وفي حالات استثنائية قليلة يتحقق هذا عن طريق حقائق الحياة نفسها . ولكن حيث يتعارض التاريخ والحياة ، وحيث يجري التخلي عن بؤس الحياة المعاصرة من أجل روعة الماضي الزاهية ، فان الذاتية والتشويه يتزايدان فقط . ولا يقلل من هذه النتائج كون سبب هذا الهروب هو ، كما عند فلوبير ، معارضة متقدة للحاضر البرجوازي وكره له .

وهكذا ، تحتوي الرواية التاريخية العصرية حتماً ، وفي شكل بارز ، جميع جوانب الضعف في الانحطاط بصورة عامة . فهي تفتقر إلى تلك الصفات المهمة في الواقعية ، التي انتزعها الكتّاب الكبار في هذا العصر من الحياة المعاصرة بالرغم من اتجاهات العصر الزائفة . وبهذا المعنى ، ولكن بهذا المعنى فقط ، يستطيع المرء أن يتحدث عن الرواية التاريخية في العصر الذي ندرسه بوصفها نوعاً منفصلاً ً . وما على المرء الا أن يقارن الخط النازل في الرواية التأريخية مع خط الرواية المعاصرة . فالطابع المقطوع عن الحياة ، المستقل بذاته ، والمحوّل إلى ماديّ ، طابع البيئة ، ليس فقط أكثر فجاجة ً في السابقة (وهذا ينطبق فعلاً ً على الرواية التاريخية الرومانتيكية ، البارزة بصورة خاصة في حالة بلويرليتون) ، الا أنه يبلغ قريباً جداً أبعاداً لا تستطيع الرواية المعاصرة أن تساويها إلاّ في أسوأ ممثليها . والسبب واضح . فحتى وصف البيئة الأكثر جفافاً وإملالاً ً لا يزال مرتبطاً بالحياة الفعلية ، بطريقة أو أخرى ، على نحو ملتوٍ جداً . ومع ذلك فان « البيئة » في الرواية التاريخية تتدهور بصورة حتمية إلى تفوق في الاتجاه الآثاريّ مهلك . ويمكن أن يأخذ هذا اشكالاً ً مبتذلة جداً ، كما هو الحال في روايات (دان) و (ايبرز) التي كانت في يوم ما روايات ذائعة . كما يمكن أن يأخذ شكلاً ً مشذباً ، مفرطاً في الاناقة ، ملوّناً ، وتزويقياً ، وذلك من وجهة نظر بحثية واسلوبية معاً ، كما هو الحال في رواية (وولتر پيتير) : **ماريوس الابيقوريّ** . إلاّ أنّ الفرق ليس جوهرياً

بحال من الاحوال كما يبدو لأول وهلة . فالشخوص مخططون في الحالتين . وهم هنا مزودون فقط بأفكار وصفات عاطفية مهذبة مصوغة في ذكاء . ولم يبق الواقع التأريخي هو التطور الحيّ لشعب ما في عصرٍ محدد ملموس أكثر مما هو عند ايبرز أو دان ؛ بل يبقى المسرح الميت نفسه ، رغم أن ألوانه مختارة ومخلوطة على نحوٍ أكثر إحكاماً ودقة . ولا تظهر الفروق ، وهي موجودة ولا شك ، الا اذا أهمل المرء حقيقة أنه يعالج أعمالاً فنية وينظر اليها بوصفها بحوثاً . وعندئذ يظهر ايبرز ، بطبيعة الحال ، مروجاً مبتذلاً لعلم آثارٍ مصرية سطحيّ وتافه ، بينما نجد عند پيتير مفهوماً عن العصور القديمة المتأخرة ، مفرطاً في تشذبه ومتدهوراً .

ان هذا الحكم لا يعني بأننا نفصلهما عن التطور العام للرواية الحديثة . إنه يعني فقط بأننا نجد عند إيبرز أو دان توقعاً للمدرسة الطبيعية الأكثر سطحيةً وانعدام روحٍ في الأدب الألماني ، بينما نجد في پيتير السلف الجماليّ للركود الرمزي الذي يضع يده على انطباعية مفرطة في دقتها وصفائها . ولنتأمل أعمالاً كرواية (رودين باخ) ، **بروجْ الميتة** ، التي تكون فيها احدى التجارب العاطفية المفرطة في الدقة والصفاء مصحوبةً بخلفيةٍ مفرطة في أسْلبتها ، على نحوٍ عضويّ تماماً كما هو التاريخ والمصير الانساني عند پيتير ، بالرغم من أن الشكل والأسلوب الخارجيين مختلفان جداً .

إن هذا الطريق ، الذي يؤدي بصورة غير مباشرة ، ولكن قطعاً ، إلى التفسخ الاستعماري ، لا يمكن أن يوصف من جانب واحد ، سواء من وجهة النظر الجمالية أو الايديولوجية — الاخلاقية . ومن وجهتي النظر كلتيهما ، فان الامر مسألة اغترابٍ أساس للمنظّرين البرجوازيين عن تقدمية التأريخ ، عن ادراك للاتجاهات والمنظورات التقدمية في الحاضر . إن المنظّر يجري انزاله إلى مرتبة ضيقٍ فكري أو معاداةٍ للتقدم موحشة . وقد سبق أن أدرك الفيلسوف والناقد الروسي الديموقراطي — الثوري الكبير ،

(تشيرنيشيفيسكي) ، هذه الفكرة الرئيسة في انتقاد (اي . ني . أي . هوفمان) ضيق الفكر ومعاداة التقدم ، والمقارنة التي عقدناها توآ بين (ايبرز — دان) من جهة و (وولتر بيتير) من جهة أخرى تجد مبررها في قول كاتب ديموقراطي مهم آخر هو (غوتفريد كيللر) ، الذي لم يكن عنده ضيّق الفكر السكران أفضل مثقال ذرة من ضيّق الفكر الصاحي . ولربما كان مثل الكتاب الدراسي الأكثر تمثيلاً لهذه الهوية المشتركة هو (آدال بيرت ستيفتير) ، الذي جمع بين « التعميق الفلسفي » ، الأكثر وعياً ، لمعاداة التقدم ، الأكثر ضيقاً عقلياً ، وبين تفوق أدبي مزعوم من أسمى الأنواع وأكثرها استقلالاً . ولما كان عمله الأخير ، رواية « **ويتيكو** » ، هو الوحيد من بين أعماله المتعلق بموضوعنا ، فان الملاحظات التالية تشير اليه بصورة رئيسة .

ان **ويتيكو** تعرض الجانبين اللذين رأيناهما في أمثلة فلوبير وموپاسان وجاكوبسن المشابهة ، ولكنها الأهم : فمن جهة توجد وحدة المبادىء الفلسفية والجمالية في عمل أي كاتب ، سواء أكان يكتب عن الحاضر أو عن الماضي . ورواية **ويتيكو** تطبق بهذا الصدد نتائج روايته التربوية « **صيف هندي** » وتصور مبادءها . ومن جهة اخرى ، تعطي المادة التاريخية الأقل مقاومة وجهة نظره الضيقة والرجعية حرية تصرف أكثر مما يعطيه موضوع معاصر . ولهذا السبب ، تقدم **ويتيكو** تركيباً مؤلفاً من جميع سمات (ستيفتير) ضيقة الفكر والرجعية ، وبشكل ضيق بحيث يضطر معه حتى (غوندولف) إلى التحدث عن « كآبة » هذا العمل وتصنيفه تاريخياً إلى جانب (فرايتاغ) ، (ايبرز) ، (دان) ، (بيلوتي) و (ماكارت) .

وفي نفس الوقت ، فان غوندولف ، كما هي مدرسة (جورج) برمتها ، ولا سيما (بيرترام) ، متأثر بحماسة (نيتشه) لستيفتير ، تلك الحماسة التي كانت هي التي بدأت هذا النمط الأدبي . وصحيح أن اطراء نيتشه يعني بصورة رئيسة رواية **صيف هنديّ** ، وان غوندولف ، أيضاً ، يحاول أن يبين

الجوانب الايجابية ، والأسباب الأعمق والجوانب المحبّبة من محدوديات ستيفتير في هذا العمل ، وان كان ذلك على نحو خاطىء جداً ، بصرف النظر عن التضاد العام بين المواضيع المعاصرة والتاريخية الذي كنا قد بيناه . وهذا في الأقل بقدر تعلق الأمر بتضاد فعليّ في القيمة الجمالية . ومن المسلّم به أن لرواية **صيف هندي** ، باعتبارها قصة تطورات ، نوعاً من الحركة داخلياً ووهمياً ، بالرغم من ان هذا مغرق تقريباً في بحرٍ من الوصف المادي . ومن جهة أخرى فان لرواية **ويتيكو** ، كبطلٍ لها ، الشباب النموذجي للفترة التي سبقت ثورة آذار ، المثل الأعلى المتحقق من « العمل التربوي » لمترنيخ ، ذلك العمل المجهَض إلى درجة كبيرة . والحركة الملحمية هنا خارجية صرفة : معارك ، استعراضات ، استقبالات ... الخ ، وهي ، بسبب عرضها المادي والوصفي الصرفين ، تبرر كلياً نقد غوندولف للوحشة والكآبة . إلاّ أن (بيرترام) يسمي **ويتيكو** « العمل الحديث والرفيع » لستيفتير ، و « رواية هوميرية لوولتر سكوت » . ويظهر هذا الاطراء بوضوح النية الثابتة لدى التاريخ والنقد الادبيين الالمانيين القريبين من الفاشية والفاشيين لتنظيم دافع نيتشه وتحويل ستيفتير إلى كلاسيكيّ من الرجعية الالمانية . وهكذا يصبح اطراء غوندولف الحذر شيئاً ما ، قتال مؤخرة ، أو مسعىً وقائياً أو تعويقياً دفاعاً عن النظام القائم . ويدعو المؤرخ الأدبي الفاشيّ ، (ليندن) ، رواية **صيف هندي** ورواية **ويتيكو** « روايتين تربويتين من نوع مشروع إلى الأبد » . والناقد الفاشيّ ، (فيختر) ، يوسع مبدأ بيرترام الهوميري ويكتشف في **ويتيكو** عظمة « الحرية الالمانية » ، عظمة الساغا الآيسلندية (أي القصة الايسلندية القديمة الزاخرة بالبطولة) . وستيفتير (والدوافع والنتائج واضحة جداً) يُجعل منه بشيراً أو سابقاً لـ (هانس جريم) ، الذي ، على حد تعبير فيختر ، كان قد « خلق الرواية السياسية الالمانية الاولى بعد رواية ستيفتير : **ويتيكو** » .

إن هذا الإطراء ليس من التشكيلة التلويثية أو الافترائية التي يُضفيها الفاشست على (هولديرلين) أو (بوخنر) . وهنا ، كما هو الأمر مع نيتشه ، أدعوا إرثاً أصيلاً ومشروعاً . وواضح ليس ذلك بمعنى أية علاقة مباشرة بين ستيفتير و « وجهة النظر الوطنية ــ الاشتراكية » . ولا يوجد أي شك في ذلك؛ بل على العكس يبدو تصوّفه المُصيَّر مادياً من الناحية الجمالية النقيض الكامل لديناميكيّ « الواقعية البطولية » . ولكن هنا ، كذلك : يكون التضاد الحاد وهمياً . ونحن نعيد إلى الذاكرة ، لا أكثر ، بأن التطور الفاشيّ في التأريخ الأدبيّ الألمانيّ هو الذي أقام (بيدرماير) كفترة ليزيل جميع ما كان تقدمياً ، وبالدرجة الاولى ، ثورياً من الأدب الألماني في فترة ما قبل ١٨٤٨ ، ولتمجيد الركود الرجعي والتضيّق الفكري الظلامي في هذه الفترة باعتبارهما جوهر ألمانيا الحقيقي .

إن ستيفتير هو وليد هذه الاتجاهات الكلاسيكي . ومعروف جيداً أن ثورة ١٨٤٨ كانت تعني بالنسبة لستيفتير انهيار عالم ، نهاية ثقافة ومدنية . وكان اندحار الثورة واضطهاد جميع الامم من جانب آل هابسبرغ قد أرسيا حجر الأساس لروايتيه الضخمتين . وليس غوندولف مخطئاً كلياً في وصفه هذه الفترة في عمله كما يلي : « من كاتب قصص معارك بطولية ساذجة أصبح بعد ١٨٤٩ كاتب قصص مقصودة ، والوضوح الأخلاقي الذي كان قادراً به على أن يرى الأشياء ويشير اليها إستخدمه الآن ، اذا صح التعبير ، سلاحاً ضد الارادة الشريرة والحماقة عند انسانية مهجورة » . ويرى المرء من هذا ، أيضاً ، ان الأسس الجمالية التي يهاجم غوندولف بموجبها رواية **ويتيكو** ليست إلاّ ذات أهمية ثانوية . وهو ، أيضاً ، يعتبر ستيفتير شاعر الـ (بيدرماير) « السياسي » ، ناظراً إلى رأيه ومنهجه اللاسياسيين بوصفهما شكله الخاص من « السياسة » . ويعزز هذه النقطة أن هذه الاتجاهات لا تصبح واعية إلاّ بعد هزيمة ثورة ١٨٤٨ .

إن **ويتيكو** تحتوي هذه الاتجاهات بشكلٍ مركّز ؛ لذلك مهما يكن تثمين المرء إياها من الناحية الجمالية فهي ، بالمقارنة مع أعمال ستيفتير الأخرى ، تؤلف الذروة الايديولوجية لعمله الأدبي . ويكشف إطراء بيرترام ، الذي كنا قد اقتبسناه ، الجهل المطبق بوصف سكوت للإنحلال أو سوء فهم له . ففي المفهوم التاريخي ، يكون ستيفتير في الحقيقة قطبه المعارض او المعاكس ، ويتبع خطى خصومه ، الكتاب الرجعيين الكلاسيكيين . ولا يصعب الكشف عن هذا في التركيب العام والتفاصيل المنفردة لرواية **ويتيكو** . وسنذكر فقط عدداً قليلاً من الأمور الجوهرية . فسكوت حين يصور العصور الوسطى يكون هدفه الرئيس تصوير صراع الاتجاهات التقدمية والرجعية ، ولا سيما تلك التي تقود إلى ما وراء العصور الوسطى ، أي تسبب انهيار النظام الاقطاعي وتضمن انتصار المجتمع البرجوازيّ العصريّ . (ويكفي أن ننظر إلى التعارض بين لويس الحادي عشر وشارل برغندي في رواية **كوينتين دروارد**) . وستيفتير ، من جهة أخرى ، يمجد التطورات الأكثر رجعيةً في العصور الوسطى ، مثال ذلك صراع (باربا روسا) مع المدن الايطالية ، وبخاصة (ميلان) . وما أدركه حتى الكتاب المعتدلون في تقدميتهم ، من أمثال (هيبيل) ، أي أن سياسة أسرة (هوهنشتاوفن) (*) الحاكمة كانت مسؤولة عن دمار ألمانيا ، لن يراه ستيفتير . وهكذا يواصل ، في شكل فكريّ وفنيّ ، تقليد حاميه ما قبل ١٨٤٨ ، مترنيخ .

إن هذا الاتجاه يبرز بصورة أجلى من كل هذا في تأليهه المؤسسات الاقطاعية . وستيفتير يواصل هنا الرومانتيكية الرجعية . والفرق هو بصورة رئيسة فرق أسلوبي ، ولكنّ له بطبيعة الحال أسسه الايديولوجية . وقد خلق الكتاب الرومانتيكيون نموذجهم الخاص بالعصور الوسطى في روح من الجدل ، بدءاً من مقالة (نوفاليس) ، **المسيحية أو أوربا** ، إلى (آرنيم) أو (فوكيه) .

(*) الاسرة الحاكمة في المانيا والامبراطورية الرومانية المقدسة (١١٣٠ - ١٢٠٨ ، ١٢١٥ - ١٢٥٤) وفي صقلية (١١٩٤ - ١٢٨٦) .

أما عند ستيفتير ، فلا يوجد جدل أو هجوم فكري واضح ضد الحاضر . فالنظام الأقطاعي في **ويتيكو** والحاضر في **صيف هندي** هما نظامان اجتماعيان طبيعيان وعضويان على حـــد سواء . وهكذا يذهب ستيفتير إلى أبعد بكثير من معظم الرومانتيكيين الرجعيين في مفهومه القائل ان الانسان « الجوهري » هو نفسه في ظل أية سلطة ، طالما كانت هذه السلطة غير ثورية . وسواء أكان يعرف شوبنهاور أم لم يعرفه ، فان نمط الرومانتيكية الرجعية لدى شوبنهاور هو ما يواصله . وأسلوبه الخالي من الجدل الفكري يعبر تعبيراً ملائماً عن هذا التطور التقهقري . وهذا هو ما يسميه بيرترام توسيعاً لسكوت «هوميرياً» . وواضح انه يعتبر غياب أية معارضة عامية أو برجوازية ضد النظام الاقطاعي تقدماً (فمواطنو ميلان في نظر ستيفتير متمردون ومجرمون) . وبمعنى الـ (بيدرمايريّة) ، طبعاً ، يكون هذا تقدماً . إلاّ أنه العكس بمعنى المعرفة الحقيقية بالتاريخ وتصويره الصادق . ويبيّن روبن هود الروائي سكوت في **ايفانهو** أو (هنري غاو) في **خادمة بيرث الجميلة** ما يستطيع تحقيقه عرض واقعي للعصور الوسطى .

في مراجعته الرائعة لرواية **صيف هنديّ** ، التقط هيبيل سمات ستيفتير الأساسيّة ؛ عدم تناسب التافه مع المهم ، والسطح مع العمق ، تحبيذاً للاول في كل من الحالتين . ومهما قد يكون ستيفتير بعيداً عن المذهب الطبيعي بمعنى شكلي – أسلوبي ، فهو يصبح بذلك سلف هذا المذهب روحياً وجمالياً . وكذلك يشخّص هيبيل اتجاهاً آخر في ستيفتير يسبق اتجاهات أهم وأخطر من كل ذلك في المرحلة الامبريالية : اللاإنسانية التي لا تزال ترتدي عباءة الإنسانية . ويقول هيبيل : « لقد ترك الخيار إلى آدالبرت ستيفتير ليتجاهل الإنسان كلياً » . وإذا كان ستيفتير ممجداً من قبل نيتشه ، ومدرسة جورج وأخيراً الفاشية نفسها ، على أنه وارثٌ لغُوتـَهْ عصريٌّ وأصيل ، ومجدد لتراثه ، فانه تساوٍ واضح مع محاولات غوندولف ، شبينغلر ، كلاغيس ...

الخ ، أن يجري قلب غوته ، اقتداءً بمثال نيتشه ، إلى داعية لـ « فلسفة الحياة » اللاعقلانية . وهذان الاتجاهان قد يكشفان في العديد من التفاصيل عن فروق كبيرة أو حتى تناقضات . ومع ذلك فهما يؤلفان الاقطاب المشتركة للتزوير الرجعي والاستعماري لغوته . ومن زوايا مختلفة ، ولكن إلى حدٍ متساو ، هما يزيلان عن كامل عمل غوته كلَّ تقدميته الاجتماعية والتاريخية . ومن حيث المضمون ، هما متكاملان كما هما ضيقا الفكر الصاحي والمخمور لدى غوتفريد كيللر .

ان ستيفتير شخصية عابرة او انتقالية بقدر ما يشترك تجرده القائم على عدم الاستنارة في الكثير مع الكلاسيكية الاكاديمية المملة للنصف الثاني من القرن الماضي . ومع ذلك ، فالسمات في عمله التي تشير إلى إنحلال المستقبل هي السمات السائدة ؛ إنها تقرر مركز ستيفتير الحالي في التاريخ الأدبي .

وإذا احتاج المرء إلى إقتناع بهذه العلاقة بين الاتجاه الطبيعي والضيق الفكريّ والانحطاط ، كان لديه مثل صارخ عليها بشكل خاص في (ميريشكوفسكي) ، وهو منحطّ نموذجي من العصر الامبريالي ، ينتمي إلى ضيّقي الفكر المخمورين . ومعه ، تصبح الرواية التاريخية حقاً لساناً للديماغوجية الرجعية والعداء للشعب . واذا نظر المرء عن كثب قليلاً إلى العمق الزائف في هذه الروايات ، اكتشف سمات ملحوظة من الاتجاه الطبيعي تحت الستار المُلْغَز والخفيّ . ومثال ذلك أن (ميريشكوفسكي) يصف كيف يقع (اليكسي) في نوبةٍ من الغضب : « إنّ وجه أليكسي الشاحب المتشنج ، مع عينيه المتوّهجتين غضباً ، إتخذ فجأة شبهاً بوجه بيتير ، مخيفاً ، واذْ كان خارقاً للطبيعة فهو شبيه بالشبح . وكانت هذه نوبة من نوباتِ الغضب التي كان يقع فيها الابن الأكبر للقيصر من وقتٍ لآخر والتي كان قادراً فيها على ارتكاب أية جريمة » . ولا بد أن يكونَ واضحاً لأيّ قارىء بأن هذا مجرد كاريكاتير ضعيف للكارثة الوراثية عند (زولا) ويحمل مذاقها بشكل

غامض . وبهذه الطريقة أيضاً ، يستطيع المرء أن يستشهد بمقاطع أخرى من هذا التصوير والتصويرات المشابهة التاريخية ، الرجعية والمنحطة ، للفترة الامبريالية ، ليبرهن كيف أنها تبالغ في الجوانب الضعيفة من الاتجاه الطبيعي ، والرمزية ... الخ ، وترسمها رسماً كاريكاتيرياً . الا ان هذه التشويهات لن تؤلف نوعاً أدبياً منفصلاً أكثر مما يؤلفه الإغراب الفارغ الذي ينتجه التغرب عن الحاضر . والروايات التاريخية من النمط الاخير تقتصر على تقديم شكل رديء من القراءة الخفيفة . ووراء الانحطاط أو الانحلال المبتذل ، يستطيع المرء أن يلمح دائماً الانحطاط العام للعصر . ولا تستطيع بأية حال الزيادة الكمية المحضة في الاتجاهات الزائفة أن ترسي أساس نوعٍ أدبيّ منفصل .

الرّواية التاريخيّة في الاتجاه الإنساني الدّيمقراطي

مع المرحلة الامبريالية يكون الاتجاه الرئيس في كل من المواقف التاريخية والنظرية والممارسة الأدبيتين هو انحلال الواقعية إلى حد أبعد من ذي قبل . وفي الفصل السابق قارنا بين عدد من الكتّاب (كروشيه ، ميريشكوفسكي) الذين كان هذا الانحلال المتزايد منظوراً في أعمالهم بصورة واضحة . وإذْ نقتصر هنا على الاشكال الشاملة والنموذجية للرواية التاريخية ، فلن نعالج أمثلة الانحطاط في حده الاقصى . ويكفي ان نقول إن ما كان لكتاب المرحلة الانتقالية المهمين « المشكل » الصعب في التصوير التاريخي الواقعي ، يتطور الآن إلى مسرحية منحطة لها اشكالها ـ الحرق الواعي للتاريخ .

وقد سبق أن رأينا أن الانحلال ينطلق بأسلوب ذي شقين ومتناقض في الظاهر . فمن جهة ، يوجد تشكك متزايد أبداً في إمكان معرفة الواقع الاجتماعي ومن ثم التاريخ أيضاً . وهذا التشكك يتحول بالضرورة إلى تصوف ، كما رأينا في حالة شخصيات المرحلة الانتقالية الكبيرة . وتزداد هذه الاتجاهات

الصوفية حيث تتطور الامبريالية ، وتبلغ هذه الاتجاهات ذروتها في التزييف والأسطرة الفاشية البربرية للتأريخ . ومن جهة أخرى ، فان طرح التاريخ مهمة تتمثل فيها الحدود القصوى من الدقة فيما يتعلق بالحقائق المنفردة والمعزولة ، المنزوعة من سياقها الملائم . (والفاشية تحتل مركزاً خاصاً في هذا التطور ، لأنها هي أيضاً تزيف حقائق التاريخ المنعزلة بأقصى الأساليب فجاجةً ووحشية) .

إن كتّاب المرحلة الامبريالية الصادقين ذاتياً يعتبرون أنفسهم أمناء مع التاريخ – طبعاً ضمن حدود وجهة نظرهم ، أي ما اذا كانوا يؤمنون بأن معرفة التاريخ الموضوعية ممكنة – الا أن هذه الأمانة مقصورة على مراقبة الحقائق أو الوقائع المنعزلة . وفي حالة فلوبير اتخذت شكل آثاريةٍ تزويقية . وتتطور في المرحلة الامبريالية عبادة « حقائق » جديدة . ويمكن أن نرى هذه في الاتجاه أو المذهب الطبيعي لفترة ما قبل الحرب ومن ثم في الموضوعية الجديدة .

إلاّ أن الصوفيّة ، وعلم الاحياء وعلم النفس الصوفيين ، ليست مستثناة من هذه الاتجاهات ، بل الحقيقة انها مفضلة إلى حدٍ متزايدٍ أبداً .

كما ان موجة الأدب المحض التأريخي ، التي اجتاحت الأدب بعد الحرب العالمية الاولى ، متصلة بهذه الاتجاهات . ويظهر عدد كبير من الكتابات التاريخية التي هي ليست اختصاصاً علمياً ولا فناً . وهذا الهجين تصفه وصفاً دقيقاً ملاحظات (هكسلي) الذكية والساخرة التي اقتبسناها أعلاه . وأساس هذه الآداب المحضة هي تركيب من السايكولوجيا الصوفية و « الحقائق » المنعزلة التي وجدت تبريرها آنئذ في ذات المبالغة ، الواسعة الانتشار ، بكلمة « فن » . فقد قُبرت تقاليد الفن القديمة ، وما مِنْ أحد عاد يرى الفن طريقاً خاصاً لانعكاس سمات الواقع الموضوعي الجوهرية . وهكذا أمكن تطبيق « المبدأ الفنيّ » اعتباطاً على جميع المجالات – سيما وأن العلم والفلسفة كانا

يتخذان موقفاً متزايداً في لاأدريته تجاه الواقع الموضوعي . وهـــذه الذاتية الواعية أخذت تدمج الآن بالفن . وهذا هو تفسير نظريات (اوسكار وايلد) أو من بعده (الفريد كير) عما يسمى بفن النقد .

وفي فترة ما بعد الحرب طُبعت هذه النظريات على مجال جديد هو — **فن المونتاج** . وكانت نظرية **المونتاج** ، التي ولدت من النظرية العدمية وممارسة مختلف الاتجاهات الدادائية ، قد « وطدت » نفسها في هذه الفترة من « فرض الاستقرار النسبيّ » وأصبحت بديلاً مقصوداً عن الفن : حيث كان المفروض أن تُظهر أصالة خلاقة نفسها واضحةً في لصق خقائق منفصلة وربطها معاً . وقد بلغ فن المونتاج من جهة الحدّ الاقصى للاتجاه الطبيعي ، لأنه تخلى حتى عن التفصيل اللغويّ — البيئيّ السطحي الخاص بالعالم التجريبي في الاتجاه الطبيعي القديم . ومن جهة أخرى ، بلغ الحدّ الاقصى للاتجاه الشكلي ، لأن الطريقة التي كانت تربط بها التفاصيل لم تبق لها أية علاقة بالجدلية الداخلية الموضوعية لحياة الشخوص — فهم يُحرّكون « أصلاً » من الخارج . هكذا كان التبرير الفلسفي لهذا الأدب المتسلسل التاريخي **والريبورتاج** الذي طُرح كنوع خاص من الفن التاريخي . وقد مارست نظرية **المونتاج** واعلان **الريبورتاج** نوعاً من الفن خاصاً ، تأثيراً قوياً على نحوٍ خاص في هذه الآداب الصرفة .

والأهمية الوحيدة التي تنطوي عليها هذه الآداب الصرفة بالنسبة لنا هي أن « النوع » المتكون أو القادم من السيرة التأريخية قد جذب كتّاباً بارزين ثقافياً وفنياً ، حيث أحدث بينهم كثيراً من التشوش والأذى . وسوف نبحث مسألة الطريقة البايوغرافية أو السيرية المزعومة في الرواية التاريخية في وقت لاحق . أمّا هنا فسوف نكتفي باقتباس بضع ملاحظات من مقدمة (موروريس) لسيرته عن (شيللي) لكي نوضح المبادىء الكامنة وراء هذا الخليط من الرواية والتأريخ ، الذي هو ليس رواية ولا تاريخاً :

إن الهدف في هذا الكتاب كان تقديم عمل كاتب روائي

وليس عمل مؤرخ او ناقد . وطبعاً ، إن الوقائع صحيحة ، ولم تُنسب عبارة أو فكرة إلى شيللي لا يمكن العثور عليهما في مذكرات أصدقائه ، في رسائله وفي قصائده . ولكننا حاولنا ان نرتب هذه العناصر من الصحة لكي نعطي الانطباع عن الاكتشاف التدرجي ، النمو الطبيعي ، الذي يبدو المجال الملائم للرواية . ولذلك على القارىء ألا يتطلع إلى لوذعيةٍ هنا ، ولا إلى الكشف عن مفاجآت ، واذا لم يكن عنده تذوق للتربية العاطفية ، فعليه الا يفتح هذا المؤلَّف الصغير .

وفي وقت لاحق ، سنرى على نحوٍ أوضح أن هذا المزيج من الالتصاق بالوقائع واكسائها رداء الآداب الصرفة تمتد جذوره إلى انفصال الكاتب عن الحياة الشعبية . وما يبدو أنه الابداعية التي لا تنضب لدى الكتاب الواقعيين الكبار – والرواية التاريخية هي حالة خاصة تماماً من ذلك – تفسره الحرية التي يعالجون بها مادتهم : فهم يعرفون الأنماط التي تلقيها الحياة الشعبية أمامهم معرفةً جيدة بحيث تكفي لاطلاق العنان لخيالهم ، ومع ذلك فهم لا يحيدون عن حقيقةٍ أو صدق النموذجيّ . انهم على معرفةٍ بالحياة الشعبية تكفي لتمكينهم من خلق مواقف تظهر فيها أعمق الحقائق على نحوٍ هو أكثر وضوحاً واستنارةً مما في الحياة اليومية ذاتها .

إن « عبادة الوقائع » بديل بائس عن هذا الالتصاق بحياة الشعب التأريخية . وبالنسبة لهذا البديل ، فانّ ظهوره بمظهر الأدب المحض وطرحه لنثر مصقولٍ ومتكلّف موهماً بأنه فنّ ملحميّ لا يؤدي إلا إلى تدهور الموقف ، لأنه يزيد من تشوش الجمهور .

١ - الخصائص العامة للادب الانساني الاحتجاجي في الفترة الامبريالية .

إن ما يهم هنا هي الانتفاضات على هذا الانحطاط في الأدب ومقاومته . وعصر الامبريالية ليس فقط فترة تفسخ الرأسمالية ، انه أيضاً فترة أكبر التحولات في التاريخ الانساني — الثورة البروليتارية ، الصراع الحاسم بين الرأسمالية والاشتراكية . إلاّ ان من السطحيّة والضيق البالغين اذا أنزل المرء معسكر التقدم الثوري ومعسكر الرجعية البربرية ، ببساطة وميكانيكية ، إلى تناقض جامد بين البروليتاريا والبرجوازية . وقد بيّن لينين في تحليله الجوهريّ للعصر الامبريالي كيف تتغلغل الاتجاهات الطفيلية للامبريالية داخل حركة الطبقة العاملة نفسها ، وكيف تخلق ارستوقراطية وبيروقراطية عمالية — وبالتالي أساساً اجتماعياً للمنشفية ، لتأثير الايديولوجية البرجوازية ، الامبريالية ، في حركة الطبقة العاملة . ومن جهة اخرى بيّن لينين أيضاً بأنه وجدت كذلك في جميع مناحي الحياة معارضة ديموقراطية برجوازية — صغيرة للامبريالية ، لاتجاهاتها المعادية للديموقراطية . وبطبيعة الحال فان هذه المعارضة مشوشة وغالباً ما تكون مصابة باتجاهات رجعية : فهي بوصفها أيديولوجية ترغب في أن تعود من مرحلة الرأسمالية الاحتكارية إلى مرحلة التجارة الحرة ، وهذه الرغبة ، كأية رغبة في اعادة عجلة التاريخ إلى وراء ، رجعية بالضرورة .

إلا ان هذه الملاحظات لا تعالج المشكلة معالجة كاملة ، لا سيما اذا كنا نركز اهتمامنا على حقل الأدب . فالطابع المتناقض في الاحتجاج الديموقراطي على الرأسمالية الامبريالية معقدٌ بالوضع المتناقض في كامل النضال من أجل

الديموقراطية في هذه الفترة . والاتجاه العام للامبريالية هو طبعاً معـــاد للديموقراطية . وهذا يشمل لا مجرد العداء المكشوف للديموقراطية الذي تكنه الرأسمالية الاحتكارية والاحزاب التي تؤثر فيها تأثيراً مباشراً ، بل كذلك الاتجاهات المتنامية المعادية للديموقراطية في اللبرالية وتأثير الأخيرة في الجناح الانتهازيّ من أحزاب الطبقة العاملة والنقابات . وهذه الاتجاهات المناوئة للديموقراطية تستلزم أدباً دعائياً معادياً للديموقراطية سوسيولوجياً وسايكولوجياً وفلسفياً واسعاً . ومع ذلك ، ففي نفس الوقت تخلق أحزاب الطبقة العاملة الثورية نقداً للديموقراطية البرجوازية من اليسار ، ويجري كشف النقاب عن الطابع الديموقراطي الناقص والشكل المحض للديموقراطية البرجوازية .

إنّ حركات المعارضة ضد الامبريالية يؤثر فيها هذا النفوذ المزدوج . فهي تتعرض دائماً لخطر التأرجح من نقد يساري إلى يميني للديموقراطية **البرجوازية** ، أي ، من الاستياء من الديموقراطية البرجوازية إلى معارضة الديموقراطية **بصورة عامة** . ولو تتبع المرء ، مثلاً ، الحياة العملية لمفكرين من أمثال (سوريل) أو كتاب مهمين من أمثال (برنارد شو) ، لرأى في كلتا الحالتين — ومن المسلم به بشكل مختلف جداً — حركات متعرجة من هذا النوع من جانب متطرف إلى آخر . وحتى في انتقاد (رومان رولان) للحاضر في عمله المبكر المهم ، **جين كريستوف** ، يجد المرء مراراً ، وسط الاحتجاج الديموقراطي العنيف والصريح بشكل رائع ضد العصر ، عناصر متقطعة من نقدٍ ما للديموقراطية من اليمين .

الا أن تشابك الدوافع المعقد يجب الاّ يغشي نظر المرء إلى الأمور الجوهرية . إن كل كاتب هو ابن عصره . واتجاهات العصر المتناقضة — انحلال الفترة الامبريالية واحتجاج الجماهير العاملة الديموقراطي ، التفسخ الأدبي والتوق إلى جذورٍ شعبية — تؤثر في الكتّاب بطريقة متناقضة ومتصالبةٍ . وصحيح ، كما لاحظ ماركس وانجلز ، ان العديد من أفضل ممثلي الطّبقة الحاكمــة

الايديولوجيين يفصلون أنفسهم عنها ، في فترات حاسمة من الصراع الطبقي ، إلا أن هذا الانفصال أيضاً عمليةٌ معقدة ومتناقضة جداً . وهكذا فمن الصعب جداً على الكاتب أن يحرر نفسه فعلاً من تيارات وتقلبات عصره ، وداخلها ، من تيارات وتقلبات طبقته . إن هذا التحرر ، أي تعزيز الاتجاهات الديموقراطية هذا ، عرقله إلى درجة كبيرة الضعف الايديولوجي في الجناح اليساري من الديموقراطية الاجتماعية في اوربا الوسطى والغربية . وبينما نجح البلاشفة في روسيا في وضع إستراتيجية وتكتيك في كتابات لينين ، التي حققت جمعاً ثورياً بين النضال الدائب لتحرير البروليتاريا والنضال في سبيل الديموقراطية ، كان هذا الجانب بالضبط إحدى أضعف نقاط المعارضة الراديكالية في الديموقراطية الاجتماعية في أماكن أخرى ، وكان هذا الضعف قد ورثته الأحزاب الثورية الشابة . إن شجاعة وتصميم أية معارضةٍ ديموقراطية مستندة إلى البرجوازية الصغيرة سيعتمدان دائماً على موقفٍ ثابتٍ وثوري من جانب أحزاب الطبقة العاملة . وهنا بالضبط فشل الجناح الراديكالي من الديموقراطية الاجتماعية في أوربا الوسطى والغربية . ولنستشهد بمثلٍ واحدٍ فقط : حملة (دريفوس) في فرنسا . فقد كان الاحتجاج الديموقراطي الذي أثير هنا على أقصى درجة من الأهمية بالنسبة للأدب الفرنسي . وقد أصبح كتّاب من أمثال زولا وأناتول فرانس سياسيين إلى درجة بالغة نتيجة هذه الحركة الاحتجاجية . ولا توجد هنا أية مسألة لولا أن نشاطهم هذا ، ولا سيما في حالة فرنسا ، أعطى عملهم الأدبي زخماً كبيراً . الا ان الحقيقة تبقى وهي ان الدعم الفعلي لحملة دريفوس جاء من الجناح اليميني في الديموقراطية الاجتماعية الفرنسية ، بينما اتخذ اليسار موقف حياد طائفي . ولا تحتاج المسألة إلى أي تحليل مطول للبرهنة على ان الزخم المعطى إلى أمثال هؤلاء الكتّاب كزولا وفرانس بمشاركتهم في حركة الاحتجاج الديموقراطي ضد الرجعية الامبريالية المتنامية كان سيصبح أكبر وأعمق كثيراً لو كانوا قد وجدوا دعماً أيديولوجياً

حقيقياً في حزب للطبقة العاملة ماركسي ثوري .

وعليه ، ففي أية دراسة تاريخية لهذه التيارات ، يترتب على المرء أن يتمسك بالمسائل الرئيسة بثبات ، وأن يعتبر إرتباك كتّاب منفردين في العديد من المسائل الايديولوجية والسياسية بمثابة ضريبتهم للعصر . ويشمل هذا — ولا نذكر سوى القليل من النقاط الجوهرية — من جهة عجز العديد من الكتّاب المهمين عن رسم خطٍ فاصلٍ واضحٍ بين أهدافهم الديموقراطية حقاً وبين لبرالية طبقتهم ، تلك اللبرالية المتفسخة والمساومة . (وحتّى في أعمال مهمة كرواية هنريخ مان : « الموضوع » ، تبرهن هذه التعمية للحدود على وجودها في شكل تزويق لجوانب ضعف اللبرالية الالمانية) . ومن جهة أخرى ، يسقط العديد من الكتاب ضحايا النقد الرومانتيكي الرجعي الموجــه إلى الديموقراطية . والتأثير الكبير الذي مارسه نيتشه في أهم كتّاب المعارضة في المرحلة الامبريالية يجد جذوره في هذا الارتباك . وفي الاقطار اللاتينية ، يتعزز هذا التأثير ويتقوى بتأثير المعارضة السنديكالية لانتهازية الديموقراطيــة الاجتماعية .

ومن حيث وجهة النظر ، يجري التعبير عن تعقد الموقف في حقيقة أنه بينما يصور الكتّاب الواقع بصورة واقعية ، فهم يقدمون عن وعيٍ تنازلات بعيدة الأثر إلى النظريات الشكوكية واللاأدرية التي تحملها طبقة عصرهم البرجوازية . وطبيعي ان التفاعل بين وجهة نظر الكاتب وعمله يجب ألاّ يفسر بأي شكل مباشر وبسيط . ومع ذلك ، ففي معظم الحالات يكون لوجهة نظر الكاتب شيء من التأثير في عمله ، أي في نوعية واقعيّته ومدى ثقته بخياله هو في تصوير الواقع بشكل واقعي ... الخ .

إن أي تحليلٍ يتعقد نتيجة واقع أنّ لاأدرية أو شكوكية الكاتب ليست حالة ثابتة ؛ فهي يجب أن تفحص دائماً من ناحية الوقت الذي تأتي فيه والشيء أو المكان الذي تؤدي اليه . وقد أشار لينين بذكاء كبير في تحليله حيــاة

(اليكسندر هيرزن) الأدبية إلى نوعين من الشكوكية ، للفرق بينهما أهمية حيوية بالنسبة لدراستنا الحالية . فهو يشير من جهة إلى شكوكية تقدم إضافةً ودعماً أيديولوجيين لانتقال الطبقة البرجوازية من الديموقراطية الثورية إلى لبرالية متعفنة وغادرة : ويشير من جهة اخرى إلى شكوكية هي انتقادية للمجتمع البرجوازي وتأخذ إتجاه الاشتراكية . وكانت الأخيرة هي حالة هيرزن . وتذكراً لتمييز لينين ، إذا نظر المرء بتدقيق أكبر إلى كتّاب الاحتجاج الديموقراطي المهمّين في الفترة الامبريالية ، فهو بينما يجد في العديد من الكتّاب مزيجاً متشابكاً ومعقداً من كلا نوعيْ الشكوكية ، يجد في الكتّاب الكبار حقاً تفضيلاً للنوع الثاني . وهذا منظور بشكل خاص في تطور أناتول فرانس .

إن حركة الاحتجاج الديموقراطي هذه تلعب دوراً بالغ الأهمية في حسم معالجة التاريخ الأدبية . والحقيقـــة ، وهي وحدها ، خلقت نمطاً جديداً من الرواية التاريخية التي أصبحت ، بصورة رئيسة في أدب المهاجرين الالمان والمعادين للفاشية ، مشكلة مركزية في الآداب في عصرنا . وحتى هذا الوقت كانت الروايات التاريخية التي أنتجها كتّاب لهم شأنهم قد لعبت دوراً لا يزيد شيئاً عن دورٍ عرضي في أعمال مؤلفيها التي استغرقت حياتهم كلها . ومع ذلك ، فمن الضروري أن نذكر ، ولو بعجلةٍ فقط ، رواد أدب عصرنا هؤلاء . فقبل كل شيء ، هناك فترة ڤيكتور هوغو المتأخرة ، الذي ربما كانت روايته « ١٧٩٣ » أول عمل تاريخي مهم يحاول تفسير تاريخ الماضي بروح الانسانية المحتجّة الجديد ، وهو بذلك اتخذ طريقاً مختلفاً عن روايات معاصري هوغو الكبار والصغار التاريخية ، التي سبق أن حللناها ، وفي العديد من الجوانب طريقاً مختلفاً عن روايات ڤيكتور هوغو نفسه . وليس معنى هذا أن هوغو كان قد قطع صلته بجميع تقاليده الرومانتيكية السابقة . ففي معنىً من المعاني ، إن رواية « ١٧٩٣ » هي آخر صدىً للرواية التاريخية الرومانتيكية . وطريقة هوغو القديمة في استبدال التضادات التزويقية والبلاغية الكبيرة عن انعدام

الحركة الداخلية لا تزال قائمة . ولكن هوغو كان ، بين رواياته الرومانتيكية بالمعنى النصيّ وبين رواية **١٧٩٣** ، قد كتب قبل كل شيء « **البؤساء** » ، ومهما بدت الحياة الشعبية مؤسْلبةً ورومانتيكية في هذا العمل ، فهو يعطي صورة عن الشعب مختلفة جداً عن أي عمل آخر لأي كاتب رومانتيكي (بمن فيهم هوغو الشاب) .

إنّ هذه الاتجاهات تتوسع في عمله الأخير . وحقيقة ان ڤيكتور هوغو ، في الوقت الذي كان فيه يعتبر الافتراء على الثورة الفرنسية — في الدراسات الانسانية (تين) وفي الأدب (الغونكوريين) معاً — شيئاً عصرياً بوجه خاص ، كان يكتب تمجيداً لها ، هذه الحقيقة ذاتها تبين كيف تعمل هذه الاتجاهات ضدّ التيار العام . وهي تتعزز بحقيقة أنّ هدف حماسة هوغو هو **١٧٩٣** ، عام **الارهاب** ، وليس مجرد ١٧٨٩ . وهنا ، وبالرغم من كل تقلبات هوغو ، التي انتقدها (لافارج) — وبصواب في عدة جوانب — هي الاتجاهات التي تشير إلى المستقبل ، إلى إنبعاثٍ في الديموقراطية الثورية . وهذا نراه قبل كل شيء في تناقضات هوغو المأساوية التي هي تناقضاتٌ فعلية ، انطلقت من تربة الثورة . ومن المسلّم به أن تصويره غالباً ما يكون بلاغياً أكثر منه واقعياً . وهذه البلاغة ليست مجرد أثر من آثار الفترة الرومانتيكية : فهي تعبر بوضوح عن محدوديات مفهومه الانساني ، التجريد الميتافيزيقي في اتجاهه الانسانيّ . وهذا التجريد يحسم التناقضات النهائية التي تقود الأبطال إلى مصيرهم المأساوي . فصدامات الارستوقراطي والكاهن الواقعية والانسانية والتاريخية ، ذينك اللذين تحالفا مع الثورة ، تُحوّل إلى صراعات واجبٍ بارعة ، مستندة إلى هذه الانسانية التجريدية .

وفي الفترة الامبريالية ، تحتل روايات أناتول فرانس التاريخية موقعاً جديداً ومستقلاً مماثلاً . وحتى عند فرانس ، ولا سيما في شبابه ، يمكن تعقب أثر اعتباطية ذاتية معينة في معالجته التاريخ ، ولكنها بعيدة جداً عن

اتجاهات فلوبير أو مايير مثلاً ، بل هي في الحقيقة معارضة لها تماماً . ففي شخصيات أناتول فرانس التاريخية يكتسب النوع الانساني والمناضل من الشكوكيّة صورة أوضح وأكمل مما في عمل العديد من اتباع فرانس . وفرانس هو المثل الاول لعودةٍ إلى وجهة نظر الحركة التنويرية من جانب كتّاب المعارضة الديموقراطية . وفي الظروف الاجتماعية والايديولوجية للفترة الامبريالية تكون هذه العودة هي أقرب الطرق وأوضحها للايديولوجيين البرجوازيين الذين يرغبون في أن يتخذوا موقفاً ثابتاً ضد إتجاهات عصرهم الرجعية . وفي وقت لاحق ستكون هي طريق (هنريخ مان) و (ليون فويشتڤانغر) وسنحلل فيما بعد المصاعب والتناقضات التي تنبع من محاولةٍ للحكم على مشاكل عصرنا وتصويرها من وجهة نظر الحركة التنويرية . أمّا هنا فدعونا نكتفي بالقول بأنّ تنويريّة فرانس هي وجهة النظر الأقل تجريداً وانغلاقاً مما هي عند أتباعه (الصراع بين العقل واللاعقل في حالة فويشتڤانغر) وهي شكوكية أكثر دفاعيةً وأسمى تجاه كل من اتجاهات عصره الرجعية بشكلٍ علني ومحدوديات ومشكوكية الديموقراطية البرجوازية (وهي ملاحظته المميزة) . وهذا الروح هو الذي أدى إلى وجود تلك الشخصية الأصيلة تاريخياً ، الانسانية راديكالياً ، التي لا يمكن نسيانها — الأب (جيرومي كويغنارد) . وبنفس الروح ، تضرب شكوكية فرانس الأساطير القروسطية والحديثة التاريخية من جميع الأنواع . وانه لروح أكثر تاريخية بكثير مما عند معظم كتّاب العصر الآخرين . (ولنتأمل تحديث شو المتعمد للتاريخ — باستثناء **سنت جون** — بالرغم من ان هذه أيضاً كانت جزءاً من القتال ضد الأسطورة التاريخية) . ومبدأ الانسانية أقل تجريدية إلى درجة كبيرة في أعمال أناتول فرانس مما هي الحال بصورة عامة مع استيعاب أيديولوجية التنوير في عصرنا . وتفسير ذلك أن تقبل فرانس ماديّة القرن الثامن عشر الأبيقورية شخصيّ جداً ؛ وانسانيته المنتصرة لا تنكر الجسد أو الطبيعة البشرية أبداً .

بل على العكس،إنها مبدأ يكشف النقاب عن كل نوع من محبي الجمال المغرورين. وللسبب نفسه ، فلن تكون لفرانس أية معاملات مع الأسطورة التاريخية الرجعية التي توحد المادية مع الانانية . وهكذا فان (بروتو) ، في روايته عن الثورة ، **الآلهة الظامئون** ، ليس فقط دقيقاً إلى درجة التطابق مع الحياة كأنسان ، بل هو مستند أيضاً إلى فهم أصيل للتناقضات التاريخية في هذه الفترة .

إن انتقاد الديموقراطية البرجوازية نفسه لا ينتمي على نحو خاص إلى أدب الفترة الامبريالية . فالاتجاهات المعادية للرأسمالية ، تلك الاتجاهات الرومانتيكية الأكثر تنوعاً ، بل حتى الرجعية ، تضع هذا الانتقاد في المقدمة ، نظرياً وفي الأدب معاً . ويكمن طابع أناتول فرانس الخاص في أنه لم يطرح هذه المسألة اطلاقاً بأسلوب رومانتيكي ، حتى في شبابه . وفي فترته الأخيرة ، بعد تجارب حملة دريفوس ، يأخذ هذا الانتقاد خطوة حاسمة تتجاوز الديموقراطية البرجوازية نحو المستقبل الاشتراكي .

ولهذا السبب ، فأن عودته إلى مشاكل الثورة الفرنسية شيء جديد تماما في أدب الفترة الامبريالية . وقد حدّد الناقد السوفياتي ، فرانكلين ، تحديد رائعاً وصحيحاً ، في مقارنته بين رواية **١٧٩٣** ورواية **الآلهة الظامئون** ، الفرق الحاسم بين العملين . ففيكتور هوغو على اتفاق من حيث الجوهر مع أهداف اليعاقبة السياسية والاجتماعية ؛ ومن جهة أخرى فهو يرى « مشكلهم » المأساويّ في نهجهم — الارهاب . وأناتول فرانس ، من جانبه ، لا يعترض على نهج الارهاب بحد ذاته . الا انه يرى تناقضيةً لا يمكن حلها في أهداف اليعاقبة الاجتماعية : ذلك أن « الحرية ، المساواة ، والاخاء » التي كان قد قاتل في سبيلها بمثل هذه البطولة والتضحية خيرتُهم ، تقود إلى تعاسة متزايدة للجماهير العاملة المحرَّرة ، طالما بقي أساس الرأسمالية الاقتصادي غير مهزوز . وبطولة اليعاقبة ، التي تبرز عند فرانس بشكل مجسد ، تظهر بهذا « مشكلاً »

مأساوياً . ومع ذلك ، ليست هناك لَحْظةٌ واحدة من اليأس داخل مضمون هذه المأساة الاجتماعي ، ولا أية محنة « أبدية » ، كما عند ڤيكتور هوغو ، بل هناك منظورٌ للمستقبل صامت ، ولهذا فهو الاوضح إلى حدٍ كبير . ولأنّ فرانس يرى أزمة الانتقال الكبيرة هذه بهذا الشكل ؛ فهو يستطيع أن يضفي على أعداء الثورة موضوعية تصنع منهم كائناتٍ بشرية حقيقية ، ولكن دون أن يقلص مشاركته هو أبداً .

وواضحٌ أن أيّ أدبٍ انتقالي متوجه إلى أمام قد يظهر في المانيا لا يمكن أن يكون له أي شيء شبيه ببعد النظر والتقدمية التاريخية التي لأناتول فرانس . ومع ذلك ، فنحن نعتقد بأن من الضروريّ ذكر أمثلة رئيسة قليلة ، مهما يكن ذلك بصورة أولية ، حيث اننا عالجنا بتفصيل نسبيّ ممثلي الانحطاط الرئيسين في الرواية التاريخية ولا نرغب في أن نوحي بأنه لم تكن توجد حركة مناهضة أو مضادة خلال هذه الفترة في المانيا .

إن حركة كهذه تبدأ فعلاً بعد هزيمة ثورة ١٨٤٨ بفترة وجيزة . وشخصيتها الرئيسة هو (ڤيلهيلم رآبي) . وفي كامل أعمال هذا الكاتب ، أيضاً ، تلعب الموضوعات التاريخية دوراً عرضياً فقط . (وقد حللت أنا المسائل الأساس في حياته الأدبية في كتابي : **كتّاب القرن الثامن عشر الواقعيون الالمان**) . وتظهر رؤية رآبي التاريخية مزايا كبيرة ومحدوديات واضحة . ولربما كانت صفته الايجابية غضبه المتقد على التعاسة الالمانية ، التي هاجمها في رواياته المعاصرة من ناحية الضيق الفكري المهين الذي كانت عليه الدويلات الصغيرة الالمانية . ومع هذا يسير شعور عاميّ صحيّ يجعله يبحث عن أسباب التفسخ الموجود دائماً « فوق » وامكانات تجديد الـ « تحت » دائماً ، ويصور ذلك . ولكن حين نجد أن هذا ، عند تطبيقه على التاريخ ، ينتج إسباغ طابع مثاليّ على مدن القرون الوسطى المستقلة ، نرى أيضاً المحدوديات التي تمنع رآبي من تصوير الماضي بطريقة تضارع طرحه للحاضر . ويزداد هذا كلما كان

رآبي أكثر علماً إلى حد كبير بالـ « فوق » والـ « تحت » ، وأكثر تفريقاً إلى حد كبير بينهما في الحاضر مما هما في الماضي ، حيث تتعتم رؤيته باسباغه طابعاً مثالياً على مظاهر الابهة في المدن (وهو اسباغ غالباً جداً ما يكون موضع شك) .

ويصبح حس السخرية الانتقادي لديه مثمراً فعلاً حيث يعيد اكتشاف موضوعه الرئيس في الماضي – الكفاح ضد التعاسة الالمانية . وأفضل مثال هو قصة (**اوزات بوتزاو**). ويبين رآبي التعاسة القائمة على ضيق الفكر لبلدة المانية صغيرة عن طريق تضاد مزدوج : فمن جهة ، الخلفية البعيدة للثورة الفرنسية والحروب الكبيرة التي تنتجها ؛ ومن جهة ثانية ، المستوى الثقافي العالي لدى الفئة المثقفة التي أرست حجر الأساس للكلاسيكية الألمانية . وهذان التضادان العامان ينتجان سلسلة كاملة من التضادات الملموسة والحيّة جداً في الشخوص والمواقف واللغة ذاتها . واللغة هي لغة مدير مدرسة جيد المعرفة بكامل الأدب المعاصر حيث يروي القصة بطريقة الشخص الأول . واستخدامه للغة يكشف باستمرار التناقض بين تفاهة الشخوص والأحداث ، المخيفة ، وسموّ الافكار والمشاعر والاقتباسات واللغة ؛ وهو يخلق جواً ساخراً بمعنى الكلمة . واضافة إلى هذا ، فان السلطات الاستبدادية التافهة في البلدة الصغيرة وحركة معارضة المواطنين المتآمرة على نحو جبان وتافه تطاردها باستمرار المآثر والشخصيات البطولية للثورة الفرنسية : وخوف الحكام التافه ومقاومة المضطهدين الجبانة والمترددة ، أولئك الذين يعجبون دائماً بـ « طيشهم » بفخر وخوف في آن واحد ، يستحضران دائماً هذه الطيوف . و « انتفاضة » البلدة الصغيرة على الأمر الأهوج والظالم المتعلق بحقوق الاوزات في الطرق تؤكد هذه التناقضات إلى درجة أبعد .

إن السخرية ، والسخرية الذاتية ، في هذه القصة لا تسببان أيّ تحلل رومانتيكي في الشكل ، بل تخلقان صورة عن العصر متميزة ومتساوقة في

آنٍ واحد . انهما تعبران عن التنوع والوحدة في تناقضات هذه الفترة من التطور الالماني وبذلك تعبران ، بشكلٍ غير مباشر ، عن موقف تجاه الحاضر . والسخرية ، والسخرية الذاتية ، ليستا موجهتين إلى الثورة الفرنسية ، الأمر الذي توحي به عادة تواريخ الأدب الرجعية . بل بالعكس إنهما تُستخدمان لانتقاد السلوك التافه والذليل الذي تتسم به الطبقتان الوسطى ، والوسطى الدنيا ، الالمانيتان ، اللتان تبدوان أكثر تعاسةً عند مقارنتهما مع الأحداث العالمية التاريخية الضخمة والقمم الفكرية في ثقافتيهما . وهكذا ، فهي ، باعتبارها دعوة إلى النقد الذاتي والتحول الذاتي في ألمانيا ، حيث كان ممكناً مسبقاً توقع الخيانة والغطرسة اللاحقتين في فترة بسمارك (كانت القصة قد كتبت عشية الحرب النمساوية — البروسيّة) ، رائدٌ للاتجاه الانساني اللاحق . ويظهر هذا الاتجاه الاساس حين يقتبس الشخص الاول في الرواية كلمات (ميرابو) الشهيرة عن بروسيا « **التعفن قبل النضج** » ، في رسالة ختامية توضع في مكان مهيأ بشكل جيد وواضح . والقصة ذاتها لا تقع في بروسيا .

وبعد عقدين من الزمان تقريباً تصبح هذه الفكرة الأساس الفكرة الرئيسة لرائعةٍ تاريخية صغيرة وهي « **شاخ ڤون واذيناو** » لكاتبها (تيودور فونتين) . وعند فونتين ، أيضاً ، ليست المواضيع التاريخية سوى عرضية بالمقارنة مع الموضوعات المعاصرة . ومن المعروف أن فترة قصصه الشعرية موجهة تأريخياً . وروايته الاولى هي رواية تاريخية ضخمة : « **قبل العاصفة** » . ومع ذلك فان الجدة الفعلية في فنه ، رغم أصالة عدد من التفاصيل ، لم تأت بعد . ويتبين هذا في فكرة عمله . ففونتين ، على غرار (ويليبالد اليكسيس) قبله في ايزيغريم ، يختار (ڤون مارڤيتز) ، وهو شاذ رجعيّ ليس غير مثير للاهتمام ، شخصيةً مركزية في قصته . ولكنه بهذا يمنع نفسه من تصوير الاتجاهات التقدمية فعلياً في حروب التحرير ، كما يطرحها (شخارنهورست) و(غنايزناو) والعاميين المتمردين ، الذين كان (رآبي) قد أبدى تجاههم تفهماً كبيراً .

إن قصة **شاخ فون واذيناو** ، تكشف ، مع ذلك ، عن فونتين الحقيقي والناضج . فهنا يبدأ ممجد بروسيا ، القديمة والجديدة ، في دقة متناهية ، نقد الرجل البروسيّ و « السلوك » البروسيّ . ويُكشف عن الأخير كمعيار أخلاقيّ متحجر ، كمبدأ من مبادىء الحياة يتشكل ويقتل . ويبلغ هذا النقد قمته في رواياته : **« ايرينغن »** ، **« ويرينغن »** **(الضلالات والارتباكات)** و **« ايفي بريست »** . (ولقد عالجت مشاكل تطور فونتين ، لا سيما هذا التناقض المثمر ، تفصيلاً في كتابي : **كتّاب القرن الثامن عشر الواقعيون الالمان)** .

وبمعنىً من المعاني ، ان ظهور فونتين التاريخي للمرة الاولى أكثر تأثيراً ، أو على أية حال محدّد على نحو أوضح من الصور الانسانية التي ربما كانت أغنى في رواياته الاجتماعية المتأخرة . وهنا ، حيث يبرهن الاستثناء على القاعدة ، تنقلب معارضتنا المتكورة لموضوع الرواية التاريخي والاجتماعي : ففي هذه المرة يكون الموضوع التاريخي هو الذي يبدي مقاومة لآراء الكاتب وميوله ومزاجه أكثر مما يبدي الموضوع المعاصر . وليس صعباً تعليل هذا التناقض والاستثناء . ففونتين في أعماله عن الحاضر يظهر الطابع غير المرن والهش — في ذات الوقت — في « السلوك » البروسيّ ، وقسوته الأساسية ، ولكنه لا يستطيع أن يكشف نتائجها الا عن طريق الأمثلة الخاصة والشخصية الصرفة — كيفما كانت هذه نموذجية . وكان سيحتاج إلى رغبة متقدة لتغيير المجتمع لكيما يفسر نتائج « السلوك » البروسيّ التاريخية حتى ولو في شكل منظور مستقبلي . وما من شيء كان أبعد عن شخصية فونتين العجوز من شعورٍ من هذا النوع ، بالرغم من ان العديد من رسائله يبرهن على ان التبصر بحدّ ذاته لم يكن مفقوداً .

إن رواية **شاخ فون واذيناو** ، على أية حال ، تقع عشية معركة (يانا) . وتأثير هذا هو ربط جوّ الكارثة المقتربة بموضوع القصة ربطاً عضوياً لا سبيل

إلى إنفصامه . وتظهر براعة فونتين في جانبين . فأولاً ، إنّ كامل الصراع الداخليّ في (شاخ) هو من الناحية الأخلاقية ظاهرة نموذجية لما قبل معركة يانا في الدوائر الحاكمة في بروسيا ، وتبدو بهذا الشكل أمام القارىء . وثانياً ، إن كامل مجرى الحدث – والظروف ، المحادثات ، الانماط المتناقضة ... الخ ، التي تبدو متصلة به اتصالاً واهياً فقط – تطلق اشكالاً بديلة كامنة عن الفكرة التالية : **لماذا كان لا بدّ** أن تقود معركة يانا إلى كارثة بالنسبة لفردريك الأكبر قيصر بروسيا ؟ لا يوجد أي احتمال في وجود أية علاقة ذاتية بين (رآبي) وفونتين . ومع ذلك ، فمن الناحية الموضوعية فانه أكيد بأنه ليس مصادفة أن تنتهي قصة (رآبي) بكلمات ميرابو عن بروسيا : **(التعفن قبل النضج)** ، بينما يؤلف نفس الشعور المقدمة لقصة فونتين . وهذا التشابه الروحي يربط كلا الكاتبين بالرغم من الخلاف في وجهتي نظرهما وأسلوبيهما ، ويجعل منهما معاً رائدين للاتجاه الانساني المكافح في الفترة الامبريالية .

ولا يمكن أن تكون مهمتنا أبداً تعقب تطور هذا النمط الجديد من الرواية التاريخية خطوةً فخطوة . ولايضاح اتجاهه العام ، علينا أن نكتفي بالاشارة إلى (ريكاردا هوخ) . وهنا أيضاً ، لأن معظم رواياتها التاريخية (وليس رواياتها الاجتماعية الاولى) تنمّ فعلاً عن ميول واضحة صوب مبدأ الأدب المحض التاريخي الذي سننتقده في وقت لاحق . الاّ ان علينا ان نركز على الرواية التاريخية للاتجاه الانساني المكافح ، المعادي للفاشية . ويسهّل هذا علينا واقع أن جميع الاتجاهات التي بحثناها تلتقي هنا بصورة مركزة ، ولذلك فان أي تحليل ونقد لهذا الادب هما تحليل ونقد للاشكال النموذجية من الرواية التاريخية في عصرنا بقدر ما أخذت تحليلاتنا لسكوت أو فلوبير السابقة بنظر الاعتبار السمات النموذجية للمراحل الخاصة في الرواية التاريخية .

وبسبب أن الرواية التاريخية الراهنة تعكس الاتجاهات الرئيسة المعادية للبربرية الممكن وجودها في ظل الرأسمالية الآخذة بالموت ، فهي تكشف

أيضاً التأثير الايديولوجي المتنامي الذي مارسه الاتجاه الانساني الاشتراكي للاتحاد السوفياتي في أفضل مثقفي الغرب . وهذا التأثير يَنْضَفر بشكل طبيعي مع نقد للبربرية الفاشية متزايد في حدّته ، ويعطي هذا النقد منظوراً أكثر تألقاً واثارة للأمل بشأن مستقبل الانسانية . ولتقييم مدى هذا التأثير ، فلربما سيكفي إذا ما أشرنا إلى نوعي الشكوكية اللذين تطرقنا اليهما في وقت سابق . وقد أكدنا الجوانب الايجابية في شكوكية أناتول فرانس ، وهي يجب أن تؤكد دائماً . ومع ذلك ، ففي الرواية التاريخية الحالية ، ويتضح هذا بأجلى صورة عند هنريخ مان ، ولكن عند فويشتفانغر وآخرين أيضاً ، يوجد روح مختلف جداً بصورة عامة في الموقف من مستقبل الجنس البشري . ولا بد أن يكون المرء أعمى إذا لم ير أن تأثير الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي ، في مسألة المنظور الفنية والايديولوجية الحاسمة هذه ، ذو أهميةٍ إستثنائية .

إنّ الاحتجاج الانساني على بربرية العصر الامبريالي يعلن عن نفسه بشكل أكثر وضوحاً ونضاليةً كلما كشفت البربرية الامبريالية عن نفسها بشكل أكثر صراحة وعلانية — في أقصى أشكالها وحشية في الفاشية . ومع زحف الفاشية ، وفي النضال ضدها ، تصبح إنسانية المعارضة الديموقراطية سياسية واجتماعية على نحو متوسع أبداً . ويأخذ ممثلوها المهمون موقفاً نقدياً من عصرهم أعلى من ذي قبل . وبينما يقع هذا ، تمرّ المعارضة الديموقراطية ، طبعاً ، بتحولاتٍ داخل صفوفها ذاتها . فزيادة حدة العداءات تخيف قسماً من الرفاق المكافحين وتبعدهم ، وتدفعهم أحياناً إلى معسكر أعداء التقدم البشري . ولكن الاتجاه الرئيس يمكن أن يُرى في النمو الايديولوجي والفني لشخصيات قوية من أمثال رومان رولان وهنريخ وتوماس مان .

إن انتصار فاشية هتلر في المانيا نقطة تحول ليس بالنسبة لألمانيا فقط ، بل قبل كل شيء بالنسبة للاتجاه الانساني المعارض لدى الكتاب الالمان المهمين . وتكوين الجبهة الشعبية ضد الفاشية ليس، سياسياً فقط ،حدثاً ذا مغزى على نطاق

عالمي ؛ إنه يسجل أيضاً بداية فترة جديدة في وجهة النظر والادب الألمانيين . وفي أهم ممثلي المعارضة الانسانية يستطيع المرء أن يلاحظ ايضاحاً لوجهة النظر غير اعتيادي ، فهم ينظرون إلى أحداث الحاضر والطرق التي أدت اليها برؤية تاريخية ثاقبة . وسيكون من التفاهة وضيق الفكر والتعصب أن يريد المرء قياس هذا النمو الاجتماعي والايديولوجي في الادب الالماني بمدى ممارسة ممثليه المهمين الماركسية عن وعي ، كوجهة نظر ، والشيوعية ، كبرنامج . والتأثير الأساس للجبهة الشعبية ، أيديولوجياً وسياسياً ، هو تأثير تحضيريّ ، فهو يدفع الكتّاب على التطور بمعنى عضوي. ونتيجةً لسيطرة هتلر ، والجبهة الشعبية في فرنسا ونضال الشعب الاسباني التحرري الثوري ، فقد أعيد إيقاد روح **الديموقراطية الثورية** بين عدد من الكتّاب المهمين ، الذين عارضوا طوال حياتهم — بوعي وتصميم تقريباً — الاتجاهات الرجعية السائدة في أقطارهم .

ولهذه العملية مغزى سياسي عظيم ، لا سيما بالنسبة لألمانيا ، وفي نفس الوقت فهي تنطوي على تعقد وصعوبة استثنائية في الأدب والفكر الالمانيين . وآية ذلك ان المانيا هي بين الاقطار المتمدنة القطر الذي توجد فيه أضعف التقاليد الديموقراطية — الثورية . وقد ذكر هنريخ هذا في شكل واضح جداً في مقالة عن هذه المسألة :.

> إن الثورة سوف تأتي . والالمان لم يصنعوا واحدة حتى الآن ، ولا تثير الكلمة صوراً مألوفة لديهم . وحتى العمال ، مهما ناضلوا بشجاعة وذكاء ، فهم مكتفون بترك الجزء الأخير من النضال غامضاً ، بل سيبدو لهم كذلك .

إن الكتّاب الأبعد في نظرهم والأصدق تقنعهم تجربتهم المريرة مع البرجوازية اللبرالية ومثقفيها داخل المانيا (ولنفكر فقط في ما حدث لجيرهارت هوبتمان في ظل الفاشية) ، ومع التغيرات المتكررة بين الجبهات الشعبية البرجوازية والبرجوازية الصغيرة ، بأن اللبرالية يجب أن تُنتقد من وجهة النظر

الديموقراطية الثورية — أي وجهة نظر الدفاع الحازم عن الجبهـــة الشعبية وتوطيدها .

إن هذا الانتقاد يجب أن يكون أيضاً انتقاداً ذاتياً بأوسع المعاني ، وكذلك هو الامر في معظم الحالات بأسلوبٍ واعٍ تقريباً . ولنقارن ملاحظات هنريخ مان التالية المأخوذة من نفس المقالة مع الملاحظات التي اقتبسناها تواً ، وسيكون خط هذا الانتقاد والانتقاد الذاتي واضحاً : « إنّ اللبرالية ونوعاً من المبدأ الانساني مقيداً ساعدانا على تحمل الرأسمالية بينما كان النظام لا يزال ممكناً ، وجعلاها مشرقة أمامنا بحيث كنا نستطيع مع ذلك القيام بتحليقات في الضمير والحب الانساني » .

في مثل هذه الملاحظات ، يثير هنريخ مان مشاكل الديموقراطية الثورية في المرحلة الراهنة بأسلوب حاسم جداً . وذلك أن لحقيقة أنّ هذا الانتعاش الديموقراطي — الثوري ينطلق اليوم في ظل ظروف خاصة جداً ، أهمية تساوي أهمية هذا النداء أو التوجه إلى المشاعر الديموقراطية — الثورية لجميع الذين يضطهدهم رأس المال الاحتكاري ويستغلهم ويجردهم من حقوقهم ، مادياً وثقافياً . ولهذا السبب كان (دياز) مصيباً جداً في التحدث عن ديموقراطية من نمط جديد كلياً ، يكون تحقيقها هو هدف الجبهة الشعبية الأسبانيـة . ان الجبهة الشعبية في جميع الاقطار تقاتل في سبيل هذا النوع الجديد من الديموقراطية . واذا كنا قبل هذا قد أنكرنا المطالبة التافهة والضيقة بأن تقاس أهمية الكتّاب المعادين للفاشية بمدى اقترابهم من الماركسية ، فلا يعني هذا أن مجابهةً ما لمشكلة الاشتراكية ليست حجر أساسٍ مهماً لاصالة وإخلاص الديموقراطية الثورية في عصرنا .

وليس في عصرنا فقط . فتعقد وصعوبة تطور الديموقراطية الثورية في القرن التاسع عشر مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بواقع أنه بعد نشوء (بابوف) ، وبعد انتفاضات النسّاجين في ليون وسيليزيا ، وبعد الحركة التشارتية ... الخ ، لم يبق بمقدور أيّ أحد أن يكون ديموقراطياً ثورياً ثابتاً ، ما لم يتخذ موقفاً

إيجابياً من مسألة تحرير البروليتاريا . (وقد كان هذا لا يزال ممكناً بالنسبة للبعاقبة) . ومهما كانت التقاليد الديموقراطية - الثورية ضعيفة في ألمانيا ، فان تاريخ ألمانيا في القرن التاسع عشر ، السياسي وقبل كل شيء الأدبي ، يقدم أمثلة ، باعثة على الاهتمام وذات مغزى ، على الديموقراطيين الثوريين الذين أخذوا يجابهون مشكلة الاشتراكية ، وعلى الشخصيات التي قدمت دائماً رداً بالايجاب على التساؤل الكبير للعصر . وهذا هو شأن (جورج بوخنر) و (هنريخ هاينه) و (جوهان جاكوبي) . وهذا هو السبيل الذي يتخذه كتاب الجبهة الشعبية الالمانية المعادون للفاشية المهمون ؛ وهذه التقاليد تتردد أصداؤها في كتاباتهم .

وهذه بالطبع ليست مشكلة ألمانية خالصة ، فإذا تعقب المرء في فرنسا تطور قائد وبطل نضالات المتاريس المسلحة ، (بلانكي) ، أو إذا فكّر في تطور كتّاب من أمثال زولا أو أناتول فرانس، لرأى في كل مكان نفس المشكلة ونفس **الاتجاه** (وليس نفس المحتوى) في المحاولات المبذولة لحلها . والأوضح من ذلك هذه العلاقة بين الديموقراطية الثورية والاشتراكية في التطور الروسيّ من ١٨٤٠ إلى ١٨٨٠ . ولا يحتاج المرء إلاّ أن يتذكر شخصيات من أمثال بيلينسكي ، هيرزن ، تشيرنيشيفسكي ، دوبروليوبوف وساليتكوف - تشيدرن ليرى هذه العلاقة واضحة جداً .

إن هذه المجابهة ليست نظريةً فقط بل هي نضال مع مشاكل الحياة الفعلية . فواقع فاشية هتلر ، وواقع الثورة الأسبانية وواقع الاشتراكيّة في الاتحاد السوفياتي ، وواقع النضال البطولي للعمال الألمان : هذه هي الحقائق الكبيرة التي تعزز الديموقراطية الثورية نفسها ضدها في أفضل الكتّاب الألمان ، والتي تؤلف منها تقليداً تسعى إلى تطبيقه على جميع مجالات الحياة الألمانية . والاشتراكية بهذا السياق تبدو مشكلة مركزية من مشاكل الحياة الشعبية : بوصفها مسألة الرفاه المادي والفكري لأكثرية العمال الواسعة . وليس من

الضروري أن يكون المرء نصيراً للإشتراكية ، ناهيك عن الماركسية ، لكي يعيش هذه المشاكل ويعرف أنها مركزية . إن توماس مان ، مثلاً ، كتب في العشرينات :

> لقد قلتُ إن كل شيءٍ كان سيسير في ألمانيا سيراً حسناً وستصبح هذه قادرة على التصرف باستقلالية ، لوكان كارل ماركس قد قرأ فردريخ هولديرلن — وهو لقاء بالمناسبة على وشك التحقق — ونسيت أن أضيف بأن اطلاعاً من جانب واحد سيبقى بالضرورة عقيماً .

وطبيعي أن مثال الاتحاد السوفياتي يلعب دوراً كبيراً في كل هذا . وإن تمكناً ما من هذه المشاكل سوف يعين كل مفكرٍ مهمٍ وصادق على استيعاب الماركسيّة . إلاّ أن الماركسيّة ، من وجهة نظر نموذجية ، هي في الأفضل خاتمة هذا الطريق وليست بدايته . والشيء الأساس هو أن يوجد تجابهٌ صادق وثابت مع مشاكل الحياة الشعبية الملتهبة حقاً في الحاضر . ويبرز واقع الاشتراكية التاريخي — العالمي اليوم في أن كل مثقف صادق يأخذ مشاكل الجبهة الشعبية وتحرير شعبه من نير الفاشية الفعلي أو الآخذ بالتهديد مأخذاً جدياً لا بدّ أن يجابه مشكلة الاشتراكية في التطبيق حالما يدرس أية مسألة درساً ملموساً . وقد مرّ (زولا) بهذه التجربة خلال الفترة الأخيرة من حياته . إلاّ أن الحياة في ذلك الوقت لم تطرح المسألة طرحاً مستعجلاً كما تفعل هي اليوم . وهكذا أمكن لزولا أن يستسلم لأحلام يقظة طوباوية، واحياء ضعيف للاشتراكية الطوباوية .

إنّ الإلحاحيّة الملتهبة اليوم في كل مشاكل الاشتراكية تؤكد المغزى العملي — السياسي لاحياء الديموقراطية الثورية هذا . وذلك إن إلحاحيّة الاشتراكية تعني بأن مشاكلها تنبع من التجارب الحيّة للجماهير العاملة ، وأن مهمتها إنجاز متطلبات الفترة الانتقالية التي تتطابق مع الرغبات والتجارب المباشرة للجماهير العاملة . ووحدة الديموقراطية الثورية مع جميع أقسام الناس

العاملين ، وحساسيتها تجاه مرحلة نموهم الحالية ، ذاتياً وموضوعياً في نفس الوقت ، هي أحد أهم العوامل في مرحلة الانتقاليّة الحاليّة . وهذا ما يجب تأكيده على نحو أشد ، مع وجود الشغف الراديكالي الزائف في العديد من أوساط الديموقراطية الاجتماعية بـ « الاقتصادات المخططة » الطوباوية ، وكذلك مع وجود استخدام شعار تحقيق الاشتراكية الفوري من جانب الأفكار المشوشة الفوضوية ومثيري المتاعب التروتسكيين لتحطيم الجبهة الشعبية ومن ثمّ عرقلة النضال الثوري ضد الفاشية الذي سيصل ذروته في الاشتراكية وحدها باعتبارها هدفاً نهائياً . وقد تبلشفت الأحزاب الثورية في أوروبا بتبنيها التقاليد الحيّة للديموقراطية الثورية . وكان من الفروق الجوهرية بين البلاشفة والديموقراطيين الاجتماعيين اليساريين في أوروبا غير الروسيّة قبل الحرب العالمية الأولى ، إن البلاشفة « حذفوا » فعلاً تقاليد الديموقراطية الثورية في نظريتهم وممارستهم (كذلك بمعنى الحفاظ عليها ورفعها إلى مستوى أعلى) ، بينما كانت حركات المعارضة اليسارية في الغرب إمّا قد تخلت عن هذه التقاليد وإمّا قد سمحت بتدهورها إلى ديموقراطية مبتذلة .

وهكذا يستطيع المرء أن يلخص بإيجاز تاريخ الكتّاب المهاجرين الألمان المناوئين للفاشية على النحو التالي ، معترفاً بأن أي تلخيص موجز يؤدي إلى التبسيط حتماً : فهم بعد أن بدأوا مثقفين ليبراليين بصورة عامة ، ولبعضهم ميول ديموقراطية ، تطوّروا جذرياً تحت تأثير الأحداث الضخمة في السنوات الأربع الماضية في اتجاه الديموقراطية الثورية . وهذه هي الحركة الأولى من هذا القبيل منذ الفترة التحضيرية لثورة ١٨٤٨ حين بدأت الديموقراطية الثورية تبلور نفسها في ألمانيا بقيادة ماركس . وبهذا الصدد ، يعجّل التغير في النظرة السياسية لدى المهاجرين الألمان في وقوع نقطة تحوّل في مصير الشعب الألماني .

إنّ هذا الطريق إلى الديموقراطية الثورية هو بطبيعته متفاوت ومتناقض . والمصاعب الكبيرة ، الداخلية والخارجية ، التي ينطوي عليها تفتح الثورة ،

تخيف حتماً العديد من المثقفين والكتّاب وتُبعدهم . أما مواقفهم اللبرالية فهي تتصلب ميتافيزيقياً وتتخذ هالةَ تقديسٍ أيديولوجية . وفي الأدب الالماني ، تُظهر أعمال (ستيفان زڤايج) التاريخية الأخيرة هذا النوع من التوقف الحَرُون عند الانسانية اللبرالية التي هي السّمة المميزة لجزء كبير من مثقفي الغرب في المرحلة التي سبقت مجيء هتلر .

ففي كتابه عن **ايرازميس الروتردامي** يضع زڤايج المبدأ الإنساني والثورة موضع تضادٍ كليّ متبادل : « ولكن الحركة الانسانية بطبيعتها ليست ثورية أبداً ... » . وبهذا الشكل ، يُثبّتُ زڤايج ، على نحو فلسفيّ زائف ، الانسانية الكاذبة للبرجوازية الألمانية اللبرالية . وبالعكس ، فقد كانت تقاليد الانسانية الاوروبية الكبيرة حقاً ثوريّة دائماً . وقد رأى أفضل قسم بين المثقفين الاوروبيين تحقيق المثل العليا للانسانية في الثورة الفرنسية ، ذلك « الفجر المجيد » الذي كان لا يزال هيغل،العجوز والمتعب وخائب الظن،يتحدث عنه بانفعال وحماسة . ولم يكن قبل استسلام البرجوازية الألمانية إلى البوناپارتيّة البسماركية أنْ بدأت تهيمن في الجامعات والمدارس تلك الكلاسيكية والانسانية الفارغتان والشكليتان ، اللّتان توارتا بجُبنٍ عن أنظار الشعب والحركات الشعبية ، واللتان أفرغتا الانسانيّة من كل المضامين الثورية — الديموقراطية وبذلك انحدرتا بها إلى تهذيبٍ واحترِاميّة برجوازية ولبرالية مملة .

وما من ريب في أن ستيفان زڤايج ، بالرغم من الادعاءات الضخمة التي يجدد بها ، موضوعياً ، هذه الانسانية الزائفة الرجعية في جوهرها ، كاتب صادق وبعيد النظر ،يسمو فوق هذا الضرب من الاكاديمية اللبرالية ذات المستوى العاديّ . وعلى وجه الخصوص ، فهو يرى أحياناً في وضوح شديد محدوديات النمط الانساني الذي مجّده باستمرار في الفترات الأخيرة ، ويكمن خطأه بصورة رئيسة في عجزه عن استخلاص الاستنتاجات السليمة من نفاذ بصيرته الواضحة . وهكذا فهو يرسم من جهة ايرازميس الروتردامي كنمط نموذجي

للإنسانيّ . ومن جهة أخرى ،فهو يرى في وضوح محدوديات هذا النمط : « ولـكن ... ما يثير الجماهير على أعمق مستوى ، فهذا ما لا يعرفونه ولا يريدون أن يعرفوه » .

وهنا يذكر زفايج علاقة مهمة في وضوح وصورة جيدة ، وهي بالضبط العلاقة التي تؤلف نقطة الانطلاق بالنسبة للنقد الذاتي لأعداء الفاشية الانسانيين الأهم والأكثر ثباتاً ولتطورهم الايديولوجي والسياسيّ الآخر . إلاّ أن زفايج ، على عكس الآخرين ، وفي طليعتهم هنريخ مان ، لا يستخلص بشجاعة النتيجة التي مفادها أن النمط الانساني القديم والمفضل ، الذي رسمه في حب كبيرٍ في شخصية ايرازميس ، ليس فقط محكوماً عليه بالهزيمة من جانب تغربه عن مشاكل الحياة الشعبية ، بل هو ، بقدر تعلق الأمر بمسائل الاتجاه الإنساني ، محدود ومقيّدٌ ، وبالتالي على مستوى أوطأ من مستوى أولئك الذين لديهم الشجاعة والقدرة على استخلاص أفكارهم من الاتصال الحي بالحياة الشعبية .

إن هذا الاتصال ليس مقصوراً فقط على الانسانية المعاصرة ، بل هو يصح على الانسانية أصلاً . وهكذا فان اختيار زفايج لايرازميس النمط النموذجي للانساني تشويهٌ للصورة التاريخية ، لأنّه يهمل نمط الانسانيّ المكافح الذي كان منغمراً بعمق في مشاكل الحياة الشعبية . ويطرح انجلز في تحليله المتحمس لرجال هذه الفترة الكبار (ليوناردو دافينشي) و (دورير) كنموذجين كبيرين . وبالرغم من أنّه حذف إسم ايرازميس من مسوّدته ، إلاّ أنّ ملاحظاته الختاميّة تلائم نمط ايرازميس زفايج ملاءمةً جيدة جداً . وهو يقول : « إنّ اختصاصي الكتاب الثقات هم الاستثناءات : فأمّا الأشخاص من المرتبة الثانية أو المرتبة الثالثة أو ضيقو الفكر الحذرون فهم الذين لا يرغبون في أن يحرقوا أصابعهم » .

وفي عمل زفايج نجد مزيجاً مميزاً جداً من تيارين متنافرين : فمن جهة هناك الآراء العصرية المتحاملة والمعادية للشعب ، المتبرقعة بـ « العلم » (الناس

بوصفهم الكتلة « اللاعقلانيّة ») ، ومن جهة أخرى هناك الحركة التنويرية التي أعيدت الى الحياة . وقد سبق أن نوّهنا ، وسنعود إلى ذلك فيما بعد مراراً وتكراراً ، بأن تجديد فلسفة التنوير لم يكن فقط ضرورياً إجتماعياً بل تقدمياً أيضاً . وإذا كان المثقفون المعادون للفاشية يضعون « العقل » تجاه أو مقابل مُسْكرات الدعاية الفاشية ، الديماغوجية واللاعقلانيّة بشكل بربري ، فتلك إذن إشارة سليمة وإلى الامام .

إلاّ أنّ هذا المبدأ لا يبقى سليماً وتقدمياً إلاّ مـــا بقي غير مبالغٍ فيه ميتافيزيقياً ، لأنّه عندئذٍ يمتص الآراء المغرضة التي تنبع من تدهور الايديولوجية البرجوازية . والرأي الرئيس بين هذه الآراء هو الموقف القائل بأن الشعب ، الأكثرية ، يمثل مبدأ اللاعقلانية ، مبدأ الغريزة الصرفة ، على الضد من العقل . وبمثل هذا المفهوم عن الشعب ، يحطّم الاتجاه الانساني أفضل أسلحته المعادية للفاشية . وذلك أن نقطة إنطلاق الفاشية هي بالضبط « لاعقلانية » الاكثرية ، هذه ، وهي تستخدم ديماغوجيتها الوحشية لتستخلص جميع الاستنتاجات من هذا المفهوم . وهكذا ، إذا أراد المرء أن يفضح عداء الفاشية للشعب ، ترتب عليه أن يركز على التضليل والكذب في هذا الرأي . وعلى المرء أن يحمي طاقات الشعب الخلاّقة من الافتراء الفاشيّ ، وأن يبيّن كيف أن كل فكرة وعمل كبيرين للجنس البشريّ انطلقا من الحياة الشعبية . وإذا ما عورض العقل الإنساني ، ميتافيزيقياً وقطعياً ، بلاعقلانية الشعب ، أصبح حتماً أيديولوجية للتنازل . إن الإتجاه الانساني يحمل على الانسحاب من ميدان الصراع حيث يجري حسم مصير الجنس البشريّ .

إن أيديولوجية التنازل هذه معبّرٌ عنها في كتاب ستيفان زڤايج عن ايرازميس حيث يتعارض أو يتقابل العقل و « التعصب » على نحو متبادل وخاص . ويُنظر إلى الاخير بوصفه « العدو الروحي للعقل » . ومن الواضح الآن أن الكفاح ضد التعصب ومن أجل التسامح كان يقف دائماً في الصدارة من الايديولوجية

الإنسانية في حركة النهضة ولا سيما في الحركة التنويرية معاً . إلاّ أنّ من الخطأ تأريخياً التغاضي عن المحتوى الاجتماعي لهذا التناقض في الحركة التنويرية ذاتها . فقد فهم التنويريون التعصب على أنّه التعَصب الدينيّ للمدافعين عن العصور الوسطى وتعصب البقايا الاجتماعية والايديولوجية القروسطية . وكان التسامح يعني لهم ضمان ميدان معركة حرّ ضد قوى النظام الاقطاعي . إلاّ أنّ من المبالغة ، وهذا أقل ما يقال ، وصف المنورين بأنهم متسامحون (بمعنى ايرازميس — زفايج) في مطالبتهم بالتسامح . ويكفي تذكر قولة ڤولتير « **اسحقوا السفالة** ! » . والمطالبة السياسية — الاجتماعية بالتسامح هي ، بوضوح لا تستَبْعد دفاعاً متعصباً عن وجهة النظر الانسانية . وإن ستيفان زڤايج لعلى ضلال مبين إذا اعتقد بأن ڤولتير أو ديدرو ، أو ليسينغ ، قد عاشوا وفكروا وتصرفوا وفقاً لهذا التضاد السايكولوجي — الميتافيزيقي : العقل أو التعصب .

إن تضاد زڤايج الحاد ، الذي يبرز في إضفائه طابعاً مثالياً على جوانب ايرازميس الضرورية تاريخياً ، يؤدي مباشرة إلى مساومة لبرالية . ويلخص زڤايج آراء ايرازميس ، التي يتعاطف معها كلياً ، على النحو التالي :

> كان يعتقد بأن جميع التناقضات تقريباً بين الناس والشعوب يمكن حلها بغير عنف عن طريق **الاستعداد المشترك للتنازل** ، لأنها تكمن جميعاً ضمن مجال الانسانيّ . وكل عداء تقريباً كان ممكناً حسمه عن **طريق المقارنة** ، لولا أولئك الذين كانوا على استعداد دائماً أن يمطوّا قوس الحرب أكثر مما يجب . (تأكيدي : ج.ل) .

إنّ هذه الآراء تنتمي إلى نمط الاتجاه السلاميّ التجريدي . ومع ذلك فهي تكتسب أهمية سياسية وأيديولوجية استثنائية من حقيقة أنها صادرة عن انسانيّ معادٍ للفاشية بارز في زمن ديكتاتورية هتلر في ألمانيا والنضال التحرري البطولي في إسّبانيا .

وتمتد جذور هذه الآراء في الجهل والشك في الشعب ، وفي ارستقراطية

زائفة وتجريدية للروح الذي تنشثه هذه الارستقراطية . وما من ريبٍ في أن إتجاهات من هذا النوع – مثلاً ، أرستوقراطية الفكر – يمكن العثور عليها بين إنسانيي حركة النهضة وحركة التنوير ، ولا سيما في الأولى . ولكن قبل كل شيء لم تكن هذه الاتجاهات مهيمنة . وثانياً إنها تنبع بالضرورة التاريخية من جوانب ضعف الحركات الشعبية التي كان يجب أن تستند إليها في ذلك الوقت المطالب السياسية والاجتماعية والايديولوجية للاتجاه الانساني . إلا أن جماهير شعبية هائلة تنغمر اليوم في القتال في سبيل المثل العليا الانسانية ، ولذلك فإن خلق استراتيجية وتاكتيك إنسانيين من موقف تاريخي سابق ، من الفترات الرائدة المجيدة للثورة الديموقراطية ، هو إيقاف العلاقة الفعلية على رأسها وقلب المحتوى الفعلي لانسانية الحركة التنويرية إلى نقيضه . وإعادة خلق جوانب معينة من الاتجاه الانساني حرفياً هو إرتكاب إثم خطيرٍ اليوم ضد الروح الحقيقي للانسانية . وطبيعي أن كل رأي من آراء زفايج يمكن اسناده بمقتبساتٍ معينة . إلا أن هذه المقتبسات تنتسب روحياً إلى الوضع الروحي للإنسانيين الكبار الذي رسمنا خطوطه العامة . وحين يقول زفايج : « لا يستطيع أبداً مثال أعلى يأخذ بالحسبان الصالح العام فقط » أن يرضي تماماً جماهير شعبية واسعة ، فهو يصفع أكثر التقاليد الانسانية موثوقية في وجهها .

إن الخطوة الحاسمة في تطور الانسانية المناوئة للفاشية هي التغلب على هذه الآراء . ولامعنى اليوم لاقتباس تصريحات أُدلي بها في السنوات الأولى بعد اغتصاب هتلر السلطة للبرهنة على مدى قوة الآراء المغرضة الليبرالية حتى في ذلك الوقت . والأهم والأكثر ضرورة إلى حدٍ كبير ، الاشارة إلى الطريق الطويل على نحو استثنائي الذي قطعه مثقفو ألمانيا المعادون للفاشية منذ ذلك الوقت . إنهم استعادوا الثقة – وهذا هو الشيء الرئيس – في تجديدٍ جوهري لالمانيا عبر قوى الشعب الألماني . وهنريخ مان ، بهذا الصدد أيضاً ، هو قائد الكتابة المناوئة للفاشية ، القائد الأكثر تقدمية وتصميماً . إنه يتعقب ، باهتمامٍ واعٍ ،

الإنسانيّ والبطوليّ ، والصفات الثقافية والانسانية المهمة التي يكشفها النضال المعادي للفاشية الثوري الذي يقوم به الشعب الالماني على نحو يزداد وضوحاً من يوم إلى آخر . وبامكاننا أن نستشهد بمثل واحد فقط هنا : فهنريخ مان يبرهن كيف أن السلوك البطولي لمناوئي الفاشية الالمان يخلق نمطاً من الالماني جديداً ونمطاً من اللغة جديداً .

إنّ إدغار أندريه ، وهو عامل مسفن من هامبرغ ، أظهر بوجه الموت ، في قتاله الأخير ، نفس الصفات المثيرة للاعجاب التي يظهرها ألمان آخرون من نوعه اليوم . إنّه الالماني في شخصية جديدة ومجيدة . إن هذا لا يحدث في سهولة ، فقد كان لا بد من الظفر به عبر محن وتجارب قاسية : قوة الايمان إلى جانب سمو ونقاء التعبير . هنا يجد المرء نغمة البطل الختامية والمنتصر على الموت . إن الكلمات محفوظة للاوقات التي سيلتفت فيها الشعب المنتصر ناظراً إلى أمثلته العظيمة . وذلك أن المعرفة الحقيقية والتفاني البعيد عن الأنانية هما وحدهما يستطيعان ادخال مثل هذه النغمة على كلام الانسان والشجاعة في قلبه .

وهنا الصوت الواضح للديموقراطية الثورية المستيقظة حديثاً في ألمانيا . وكلمات كهذه في كتابة المهاجرين الالمان تنبع من روح الشعب الالماني المقاتل .

إن هذا التطور الكبير والمهم في المهاجرين المناوئين للفاشية جعل الرواية التأريخية مركز اهتمام بالنسبة للأدب الألمانيّ . (وواقع أن كتّاباً معيّنين مناوئين للفاشيّة ، ولا سيما فويشتفانغر ، كتبوا روايات تاريخية قبل فترة هتلر ، لا يغير في الواقع الوضع كما حللناه هنا . إنّ هؤلاء تيارات تنضم إلى المجرى الرئيس للتطور) . والمركز الرئيس الذي بدأ موضوع الكتابة التاريخي يحتله في الرواية ليس بحال من الأحوال عرضياً . فهو متصل بأهم ظروف النضال المناوىء للفاشية . وقد استغلت ديماغوجية الفاشية استغلالاً ذكياً جداً عدداً

من الأخطاء التي ارتكبتها جميع الأحزاب والتيارات اليسارية ، وقبل كل شيء ضيق أفقها – الأسلوب الضيق الذي ناشدت به كامل الانسان مع كل قدراته ومطامحه ، وما يتصل بهذا ، موقفها الضّيق من التأريخ الالماني والصلات بين مشاكل الشعب الالماني اليوم وتطوّرها التاريخي .

وقد أدلى ديميتروف ببعض الملاحظات الجوهرية عن كلا جانبي هذه المسألة في خطبه في المؤتمر العالمي السابع للكومنتيرن . وقال : « إنّ الفاشية لا تثير فقط آراء مغرضة عميقة الجذور في الجماهير ، بل تضارب أيضاً بأفضل مشاعر الجماهير ، بإحساسها بالعدل وأحياناً بتقاليدها الثورية » . وفي صلةٍ وثيقةٍ بهذه المسألة يأخذ ديميتروف بالكلام على مشكلة التاريخ :

إنّ الفاشست يَنْبشون كامل تاريخ كل شعب لكي يتظاهروا بأنهم وارثو ومكملو كل ما هو « سامٍ وبطوليّ » في ماضيه ، ويستخدموا كل ما أذل أو جرح المشاعر الوطنية لشعبٍ ما سلاحاً ضد أعداء الفاشية . وفي ألمانيا تنشر مئات الكتب التي تسعى وراء هدف واحد – تزييف تاريخ الشعب الألماني بطريقة فاشية .. وفي هذه الكتب يجري طرح أعاظم الرجال في ماضي الشعب الألماني وكأنهم فاشست ، والحركات الفلاحية الكبيرة وكأنها رائدات الحركة الفاشيّة .

إنّ هذه الملاحظات تؤشر مساحة كبيرة من ميدان المعركة بين الفاشية ومناوءة الفاشية ، وتقدم دليلاً نظرياً صحيحاً للنضال . إنها تشرح السبب في أنّ مشكلة التاريخ ، ولا سيما معالجته في الأدب ، يؤتى بها أكثر فأكثر إلى مركز النضال ضد الفاشية . وإذا كان الادب المناوىء للفاشية في ألمانيا يحيي شخصيات التطوّر الانسانيّ الكبير ، وإذا أعاد إلى الحياة سرفانتس ، هنري الرابع ومونتاغن ، جوزيفس فليفيوس ، ايرازميس الروتردامي ... الخ ، في كتب الكتّاب المناوئين للفاشية الألمان ، فهذا بوضوح إعلان إنساني للحرب

على البربرية الفاشية . إن موضوع الكتابة لدى الكتّاب المناوئين للفاشية من نوع مكافح ، وقد وُلد من مطالب الحاضر السياسية والاجتماعية . ويمكن أن نرى هذا بصورة أوضح في روايات تأريخيّة ترجع إلى فترة الانتفاضات الفلاحية الكبيرة . وحتى المواضيع الأبعد تكشف هذا الالتصاق بالحاضر والتكيّف به . وهنريخ مان ، الذي يصوّر تكوّن الأمّة الفرنسية ، يبقى ألمانياً ومحلياً كما هو شيللر في **خادمة اورليانز** . وفي البعض من الروايات التأريخية الألمانيّة المناوئة للفاشية ، يكون الموضوع مجرد غُلالة رقيقة تغطي الصورة الهجائية لفاشية هتلر . (مثلاً : **نيرون الزائف**) .

إنّ وصف الرواية التاريخية الالمانية المناوئة للفاشية العام هذا ينبغي أن يوضح اختلافها عن رواية الفترة التي عالجناها في الفصل السابق . والعيب الرئيس في الأخيرة – افتقارها إلى الصلة بين الماضي والحاضر – يتم التغلب عليه هنا كما يبدو . وصحيح أنّ تعارضاً يُعقد بين الماضي والحاضر هنا أيضاً ، إلاّ أنه لم يبق تناقضاً تزويقياً بين الشعر المنظراني المبهج وبين النثر الكئيب . إنّ للتناقض هنا هدفاً سياسياً واجتماعياً : فمعرفة نضالات الماضي الكبيرة ، والوقوف على المقاتلين السابقين الكبار من أجل التقدم ، سيلهمان النّاس في الحاضر بأهداف ومثل عليا ، وبشجاعة وسلوى وسط إرهاب الفاشية الوحشيّ . إنّ الماضي سيدل على الطريق الذي قطعه الجنس البشري والاتجاه الذي يتحرك فيه .

ومن المثير للانتباه ، وان لم يكن صدفياً ، أن التأريخ الالماني يلعب دوراً ثانوياً بين موضوعات الاتجاه الإنساني المناوىء للفاشية الالماني . والسبب الحاسم في ذلك هو الاممية المتعمدة لدى الكتّاب المناوئين للفاشية . والموضوع الرئيس في روايات فويشتفانغر هو بالضبط الصراع بين الشعور القومي الضيق والشعور الأممي المكافح . ولأممية هنريخ مان جذور مماثلة ، إلاّ أنها منغرزة في تطوّر ألمانيا الفعلي بصورة أعمق وأكثر عضوية . وقد بيّن هنريخ مان ، وهو كاتب

مقالات ومعلق على الشؤون العامة ، دائماً التضاد بين تطوّر فرنسا السياسي وبين ألمانيا ، واعتبر تطوّر فرنسا الأكثر ديموقراطية كنموذج للبرجوازية التقدمية في ألمانيا . والتقاليد الديموقراطية القديمة في التأريخ الالماني تكشف عن نفسها هنا – ولربما كانت غير معروفة عند هنريخ مان . ومن (بورن) و(هاينه)فصاعداً حتى **الكتب السنوية الالمانية – الفرنسية** ، كان هذا التضاد من المسائل الايديولوجية المركزية التي تجمعت حولها القوى الديموقراطية الالمانية في نضال ١٨٤٨ . وفي رسالة انجلز ، حيث ينتقد مؤلّف فرانز ميهرينغ ، **اسطورة ليسينغ** يشير إلى محليّة وفائدة هذا التضاد بين الخط الضخم للتطوّر السياسي الفرنسي وبين طابع التأريخ الالماني ، ذلك الطابع المفكك إلى الابد ، المنغرز في الوحل والتافه . وتنبع رواية هنريخ مان ، **هنري الرابع** ، من كتاباته في الشؤون العامة وتنتهج ذات هدف نشر الديموقراطية الفرنسية للمثقفين الألمان . وفي تاريخ الديموقراطية الثورية الألمانية ، تؤلف هذه الرواية إحياءاً عصرياً للصراعات الايديولوجية الكبيرة في ثلاثينات وأربعينات القرن الماضي .

ولكن هذه طبعاً ليست الفكرة الرئيسة الوحيدة . وذلك إنّ دوراً كبيراً يلعبه عدم وجود أحداث ديموقراطية – ثورية مهمة حقاً في التاريخ الالماني . ويحس هذا الغياب بقوة مضاعفة كتّاب اليوم المناوئون للفاشية ، لأنّ هدفهم هو خلق تأثير ضخم على مستوى البلاد ، أي شيء سيُفهم بسهولة في خطوط عامة كبيرة . ولهذا السبب يشعرون بأنهم مجذوبون إلى مواضيع يكون فيها النضال من أجل المثل العليا الانسانية معبراً عنه بأسلوب مركز وفخم على نحو بارز . وهذا الاتجاه ترتبط به محاولة لايجاد نظائر تاريخية رادعة لنظام حكم هتلر ، لا يمكن كشف القناع عنها أبداً بصورة مثيرة للرثاء أو الهجاء . ورواية فويشتفانغر عن (نيرون) ليست الوحيدة بهذا الشأن ، ذلك أن (دوك دي غايز) هنريخ مان يُبدي ذات الاتجاه .

إن هذه سمات إيجابية مهمة . فتغرب الرواية التاريخية عن الحاضر يتم

التغلب عليه بهذه الاتجاهات تغلباً فعالاً . إلاّ أنّ من السطحية ألاّ نرى **الطابع الانتقالي** لهذا الأدب : وفي ملاحظاتنا السابقة أشرنا إلى الطريق الذي سلكته لبرالية متردّدة جداً في غالب الأحيان في فترة (ڤايمر) نحو الديموقراطية الثورية الراهنة . وواضح أنّ الأدب لا يمكن أن يعكس فقط ما تمّ الوصول إليه ، أي النتيجة النهائية ، بغير أن يعبّر في الوقت ذاته عن الطريق المعقد بتقلباته وانتكاساته وعدم استوائه .

وإلى هذا ، ينبغي التأكيد بصورة خاصة بأن الرحلة الكاملة تحدث بالضرورة بمعدل سرعة في سياق أيديولوجي – أدبي ليس أبطأ ممّا في السياق السياسي بشكل مباشر . وأحداث عصرنا الكبيرة تدفع الكتّاب إلى اتخاذ مواقف بفجائيةٍ دراميّة ، والعديد من أفضلهم ينضج بسرعة فائقة نتيجة المسؤولية الاستثنائية التي تنتقل إليهم ، والمطالب الاستثنائية التي يفرضها عليهم الزمن . ومن الحتمي أن يكون هذا التطوّر غير متساوٍ . فخطوةٌ إلى أمام في اتجاه الديموقراطية الثورية ربما لا تستطيع أن تحقق تنقيحاً فورياً لكل الآراء الفلسفية والجمالية المرتبطة بالوضع السياسي السابق لكاتبٍ ما . وأكثر من هذا ، ربما يتعذر انتاج أعمال مهمة كالروايات التاريخية للكتّاب المناوئين للفاشية ، بين عشية وضحاها . وهكذا فهم في مفاهيمهم الأصلية لا يزالون يحملون علامات مراحل التطور التي سبق أن تغلب عليها الكتّاب أنفسهم ، ولن يبرز أي تعبير كافٍ عن مراحل تطوّرهم الأحدث إلاّ في أعمالهم المستقبلية . (وسوف نعالج هذه المراحل المختلفة من التطور في وقت لاحق ، عندما تقارن الجزء الأول والجزء الثاني من رواية « جوزيفس » لفويشتڤانغر) .

إنّ هذا الطابع الانتقالي يمكن لمسه بصورة رئيسة في واقع أنّ الديموقراطية الثورية غالباً ما تبقى شيئاً لا يزيد عن مطلب ولا تُصوَّر تصويراً حسياً . والحاضر هو رغبة في الوحدة مع الشعب – اعتراف بالشعب في حياة سياسية وشعبية في مجالٍ خلاّق ، ولكن مع ذلك ليس التصوير الحسيّ للحياة الشعبية نفسها باعتبارها

أساس التاريخ . وسوف نعالج هذه المسألة تفصيلاً عندما نأخذ بتحليل الروايات التاريخية المهمة المنفردة في هذه الفترة . وهنا علينا أن نشير باختصار فقط إلى أن لهذا الطابع الانتقالي ، لهذا التغلب – الذي لا يزال ناقصاً – على تغرب الأدب البرجوازي العصري عن الشعب ، تأثيراً عميقاً في الطابع الفني لهذه الأعمال .

صحيح أن المبادىء الأدبية للانحلال البرجوازي تتغلغل في مؤلفات حتى مناوئي الفاشية المهمين ، أو انها تبقى ناشطة فيها . ونحن نشير إلى نقطة واحدة فقط ، وإن كانت في رأينا حاسمة : أيّ جرأة الابتكار الأدبي ، القدرة على التصرف بحرية بالوقائع والشخوص والمواقف التاريخية ، دون الخروج بذلك على الحقيقة التاريخية – بل في الحقيقة ، لابراز السمات الخاصّة ، أيّ المميّزات الخاصة لعصر تاريخي ما . والمعرفة الوثيقة بحياة الشعب هي الشرط المسبق للابداع الأدبي الحقيقي . وفي الأدب البرجوازي اللاحق ، يكون تغرب الكاتب عن الشعب منعكساً ، كما رأينا ، بطريقتين : فمن جهة ، في تشبثه القلق بوقائع الحياة المعاصرة (والتاريخية) . ومن جهة أخرى ، في مفهومه عن الابتكار الفني ، الذي يراه لا باعتباره الشكل الأدبي الأعلى لانعكاس صحيح للواقع الموضوعي ، بل شيئاً ذاتياً محضاً يصرفه بشكل إعتباطي عن حقيقة الواقع الوحيدة . (وليس مهماً لاعتباراتنا الحالية ما إذا كان الكاتب أو التيار الواحد يؤكد أو يرفض هذا الخيال المتصوَّر ذاتياً) .

ويلخص (الفريد دوبلن) ، في بحث عن الرواية التاريخية ، هذه المحنة الكاذبة تلخيصاً مفعماً بالحيوية ، فيقول :

> إنّ الرواية المعاصرة ، وليس التاريخية وحدها ، خاضعة لتيارين – تيار ينشأ من الحكاية الخيالية ، والآخر من النقل . ومصدرهما ليس أثير علم الجمال ، بل واقع حياتنا . وضمن أنفسنا ، نحن نجنح نحو كلا التيارين إلى مدى كبير أو صغير . إلاّ أننا لا نخدع أنفسنا إذا

قلنا : إنّ الدوائر أو الجهات التقدميّة الناشطة تتوجّه اليوم نحو النقل ، بينما تنحاز الهادئة والمكتفية إلى الحكاية الخيالية .

وعلى هذا الأساس يصوغ دوبلن محنة الرواية المعاصرة والتاريخية :

إنّ الرّواية محصورة في صراع بين الاتجاهين : تركيبات الحكاية الخيالية بحد أقصى من التفصيل وحد أدنى من المادة و — تركيبات الرّواية بحدٍ أقصىً من المادة وحدٍ أدنًى من التفصيل .

إن ملاحظات دوبلن هذه — سواء اتفق معها المرء أو لم يتفق — ذات مغزى نموذجي كبير لمركز الرّواية التاريخية الحالي . ودوبلن يجهد إلى أن يهدم نظرياً الجدار الذي يفصل بين الرواية التاريخية والحياة . ومن وجهة النظر هذه يهاجم ، بصواب ، النظرية المنحلّة البرجوازية التي تعتبر الرواية التاريخية نوعاً قائماً بذاته : « لا يوجد فرق من حيث المبدأ بين روايةٍ اعتيادية وروايةٍ تاريخية » ، وهو ينتقد، مرّة أُخرى بصوابٍ تام ، الأدب المحض التاريخي المنتشر الآن الذي هو « لا سمك ولا طير » . وهو يقول عن مؤلف هذه الأعمال : « إنّه ينتج لا صورةً للمجتمع مُوَثّقَةً توثيقاً محترماً ، ولا روايةً تاريخية . وبطبيعة الحال ، فان ذوق المرء ينتفض على هذا التعامل الأخرق مع المادة التأريخية وتشويهها في وقت واحد » .

وبذلك فان دوبلن كان سيبدو وقد وصل إلى نهاية نظرية فعلية عن الرواية التاريخية . وما يمنعه هو المفهوم العصري الكاذب والذاتي عن طبيعة ووظيفة الخيال الفنيّ . وهو يعترض ، بصواب ، على العديد من تزويرات التاريخ من جانب الكتّاب ، وهو يدعو ، بصواب ، إلى مفهوم عن التاريخ أصيل وصادق . ولكن وفقاً لمفهوم دوبلن ، لا يمكن التوفيق بين هذا الصدق بالذات ، هذا السعي لاعطاء صورةٍ أمينةٍ عن الواقع ، وبين الشعر بالمعنى التقليديّ . و « في اللحظة التي تكتسب فيها الرّواية الوظيفة الجديدة التي ذكرناها وهي أن تكون شكلاً خاصاً لاكتشاف الواقع وغرضه ، فإنّ من الصعب

تسمية المؤلف شاعراً أو كاتباً ، إنّه بالأحرى **عالمٌ من نوع خاص** » . إلاّ أن هذا العلم مقصور على التثبت من الوقائع . ودوبلن يستبعد الخيال ، القدرة الخلاّقة ، لأنّه يراه شيئاً ذاتياً محضاً ، ليس في الفن وحده، بل في العلم أيضاً .
« وإذا نظرنا إلى كتابة التاريخ ، وجدنا **تقسيم الزمن إلى فترات وتعيين تواريخ أحداثها وفقاً لتسلسلها الزمني هو وحده الصادق** . وما أن يتم ترتيب التواريخ حتى تبدأ المناورة : ولنقل بصراحة : **إن المرء يستغل التاريخ** » . وقبل أن نفحص هذا التصريح الأخير والبالغ الأهمية من تصريحات دوبلن ، علينا أن نبين كيف أنّه يقبل جميع النتائج الادبية التي تنجم عن نظريته . فهو يقول عن الرواية المعاصرة : « إنها عاجزة عن أن تنافس التصوير الفوتوغرافي أو الجرائد . إن وسائلها الفنيّة ليست كافية » . وهنا يستسلم دوبلن للتحيز الطبيعي والواسع الانتشار الذي يرى الصورة الفوتوغرافيّة (والجريدة) أصدق تجاه الحياة من تجسيد الواقع في تصوّرات فنيّة .

إلاّ أن الأهم هو النظرية التي تعارض بحدّة الاخلاص للحقائق بالمشاركة في النضال الاجتماعي . ودوبلن نفسه كاتب على درجة كبيرة من النشاط ويمزج أهدافاً كفاحية على درجة كبيرة من التعدد مع كتابته هو بحيث لا يقنع بمثل هذه النتيجة . وهو نفسه يتحدث عن « مشاركة الشخص النشط » ، وفي معنى إيجابيّ . فكيف يتفق هذا مع نظريته وممارسته ؟ إنّه يتفق مع ممارسته بقدر ما يتخلى الكتّاب الذين يرغبون في أن يكونوا نشطين عن تحيزاتهم النظرية خلال نشاطهم العملي . وهذا كان سيحل المسألة لو أنهم فعلاً طرحوا هذه التحيزات جانباً وكانوا قادرين على ذلك . وعندئذ لكان من غير المهم نوع النظرية التي قد يعلنونها خارج عملهم ، في دوائرهم النظرية .

ومن سوء الطالع أن المسألة ليست بمثل هذه البساطة . لأن ما يقوله دوبلن ، من ناحية نظرية المعرفة ، عن علاقة العلم والفن بالواقع ليس نظرية مبدعة ، بل مرآة صادقةً إلى حدٍ ما للموقف العام عند معظم

الكتّاب في الفترة التي وراءنا قليلاً. وأي مفهوم صادق عن الواقع والمشاركة النشطة في الأحداث يؤلف بالنسبة لمعظم الكتاب محنةً لا سبيل إلى التغلب عليها. وكيف يمكن التغلب على هذه المحنة؟ وواضحٌ أن هذا يكون عبر الحياة نفسها، عبر علاقةٍ للكاتب مع حياة الناس. والكاتب الذي هو على اطلاع عميق على الاتجاهات العاملة في الحياة الشعبية، والذي يعايشها كما لو كانت اتجاهاته هو، سيشعر نفسه بأنّه مجرد الأداة التنفيذية لهذه الاتجاهات، وسيبدو له تصويره للواقع مجرد تصوير لهذه الاتجاهات نفسها، حتى إذا كان يرسم كل واقعة منفردة رسماً يختلف عمّا يجدها عليه. يقول بلزاك: «إنّ المجتمع الفرنسيّ يجب أن يكون المؤرّخ، على أن أكون أنا سكرتيره».

إنّ موضوعية أي كاتبٍ كبير تعتمد على مشاركة موضوعية، وحيّة في ذات الوقت، في اتجاهات التطوّر الاجتماعي الرئيسة. وماذا عن «مشاركة الشخص النشط»؟ إنّ هذه أيضاً تنمو، عضوياً، من صراع القوى التاريخية في الواقع الموضوعي للمجتمع الانساني. وانها لَصَنَميّةٌ عصريةٌ الاعتقاد بأن الاتجاهات العاملة في التاريخ تملك شكلاً وموضوعيةً مستقلين كلياً عن الناس ومنفصلين عنهم. إنها، بالرغم من كل موضوعيتها، وكل استقلالها عن الوعي الانسانيّ، مجرد التركيزات الحيّة للمساعي البشرية، وتنشأ عن نفس الأسباب الاجتماعية – الاقتصادية وتتجه نحو نفس الأهداف الاجتماعية – التاريخية. وبالنسبة للناس الذين تربطهم بهذا الواقع روابط وثيقة وحيّة، يؤلف التبصر السليم والنشاط العملي وحدةً وليس تناقضاً. وقد اعترض لينين بصوابٍ على (ستريوف)، الذي أراد أن يهرّب المفهوم البرجوازي عن «الموضوعية العلميّة» الميتة إلى داخل حركة الطبقة العاملة الثورية: «من جهة أخرى، إنّ المادية تشمل، إنّ جاز التعبير، عنصر المشاركة داخل نفسها، لأنها مُلزمة عند كل تقديرٍ لحدثٍ ما أن تطرح وجهة نظر جماعةٍ اجتماعيّة معينة على نحوٍ مباشر وصريح».

إنّ لينين يقول فقط ، بوضوح المادية الجدلية العلمي ، ما كان فعله دائماً في الممارسة جميع الممثلين المهمين للديموقراطية الثورية – سواء أكانوا ساسة عمليين ، أو كتّاباً ، أو مفكّرين. ويكمن الفرق بين الماركسيّ وغير الماركسيّ أو الديموقراطيّ الثوري ما قبل الماركسيّة في واقع أن الأخير ليس واعياً العلاقات الاجتماعية والمعرفيّة التي تقوم عليها وحدة نظريته وممارسته ، وإنّه يحقق هذه الوحدة بصورة عامة استناداً إلى « وعي كاذب » ، غالباً ما يكون مشحوناً بالأوهام . إلاّ أنّ تاريخ الأدب يبرهن على أنّه إذا كان كاتب ما عميق الجذور في الحياة الشعبية ، وإذا كانت كتابته تنبع من هذا الالتصاق مع أهم مسائل الحياة الشعبية ، فهو يستطيع ، حتى بـ « وعي كاذب » ، أن يَسْبِرَ الأغوار الفعلية للحقيقة التاريخية . وهكذا كان وولتر سكوت ، وبلزاك ، وليو تولستوي. وموضوعيّة التخيّل الفنيّ مرتبطة مع « مشاركة الرجل النشط » هذه أوثق ارتباط . وهي تصبح موضوعية بتغييرها باستمرار « وقائع » الحياة بحيث تستطيع الاتجاهات الحاسمة فعلاً في التطوّر التاريخي أن تحقق تعبيراً ما .

ومؤشرٌ آخر على الطابع الانتقالي للرّواية التاريخية الإنسانيّة اليوم اختيارها العَرَضيّ نسبياً للفكرة أو الموضوع . وقد ذكرنا سابقاً الأسباب التاريخية الموضوعية لذلك . إلاّ أن رؤية السبب الاجتماعي والتاريخي لظاهرةٍ ما شيء ، واعتبارها تعبيراً ملائماً عن اتجاه صحيح تاريخياً شيء آخر . ويبرز الطابع الانتقالي بشكل واضح جداً في هذا المضمار الخاص ، إلاّ أنّه يتخذ أشكالاً معقدة جداً . وعلى المرء أن يحذر من خلط الاختيار العرضي للموضوع التاريخي هنا باختيار الفترة السابقة . ومن المعروف أن نظرية فويشتفانغر ، كما رأينا ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنظريات الانحلال البرجوازي في ما يتعلق باضفاء الطابع الذاتي على التاريخ . وفويشتفانغر يستند في بعض التفاصيل إلى نيتشه وكروشيه . إلاّ أن من الخطأ الجسيم مساواة ذاتية فويشتفانغر التاريخية بذاتية فلوبير أو ذاتية جاكوبسن أو كونراد فيرديناند مايير . فالمحتوى التأريخيّ – السياسيّ في

عمل فويشتڤانغر يعارض بشدّة محتويات أعمالهم . وهذا المحتوى السياسيّ هو ما يقود فويشتڤانغر إلى أن يختار موضوعاته على نحوٍ أكثر حيويةً ويقرّبه تدريجياً من المجاز ذلك . وتتطابق رواياته التاريخيةَ الأولى إلى حدٍ كبيرٍ مع نظريته ، « نظرية الأزياء » الخاصة بالتاريخ ، كما سنرى هذا في وقتٍ لاحق . ومع ذلك فموضوع جوزيفوس فليفيوس يتضمن ، إجمالاً ، درجة من الموضوعيـة التاريخيـة أعلى . وذلك أنّه بالرغم من أنّ فويشتڤانغر غالباً ما يُحَدِّثُ الصراع بين الشعور القومي والأمميّة ، إلاّ أن العداء نفسه ينتسب إلى المادة التاريخية ، وفويشتڤانغر يطوّره من المادة بالرغم من نظريته هو . إنّه لا يدخل تناقضاً ذاتياً . والتضاد الحاد بين رواية الانسانيين التاريخية في أيامنا ورواية الانحطاط البرجوازي التاريخية واضح بجلاء هنا .

إلاّ أنّه لا يزال يوجد طريقٌ طويل ينبغي اجتيازه قبل التغلب على اعتباطية الموضوع بصورةٍ تامة . وقد سبق أن قلنا إنّ الرّواية المعادية للفاشية نادراً ما تختار التاريخ الألماني موضوعاً لها . ولا ريب في أن هذا ضعف في النضال المعادي للفاشية نفسه . وقد أشار ديميتروف بصوابٍ كبير إلى المغزى السياسي والدعائي البالغ للتزوير الفاشيّ للتأريخ الألماني . وقد كان ضعف حركات المعارضة اليسارية في ألمانيا يكمن فترة طويلة في موقفٍ تجريديّ وسلبيّ تجاه المشاكل الوطنية الكبيرة للتأريخ الألماني . وكان هذا واضحاً فعلاً في موقف الثوريين المهمين من أمثال (جوهان جاكوبي) و (ڤيلهيلم ليبكنيخت) تجاه الجانب الوطني من حروب بسمارك الّتي ، مهما فعلت من أشياء أُخرى ، حققت الوحدة الألمانيـة . وقد نشأ موقف في حركة الطبقة العاملة الألمانيـة ثبت لاحقاً أنّه محفوف بالكوارث : فقد بقي موقف ماركس وانجلز الصحيح مجهولاً ، وبدلاً منه غذيت الجماهير الواسعة باستسلام (لاسال) و(شفابتزر) الايديولوجي إلى نجاحات **السياسة الواقعية** البسماركيـة من جهة ، وبنظريات ليبكنيخت المعارضية الاقليمية ــ ذات التفاسير الاخلاقيـة ، والتجريدية من

جهة أخرى . وقد عانت حركات المعارضة اللاحقة التي نشأت في ألمانيا ضد الامبريالية ، والشوفينية ، والرجعية ... الخ ، في كل الحالات تقريباً من هذه النظرة آحادية الجانب ، التجريدية ــ ذات التفاسير الأخلاقية ، من هذا الإحجام عن دراسة مشاكل التاريخ الألماني دراسة حسيّة ومكافحة دعاية الرجعية بأسلحة أيديولوجية وطنية حقاً ، تاريخياً وفنياً . وإنها لمفخرةٌ حيّة لفرانز ميهرينغ أنّه خاض هذا النضال ، وحيداً تقريباً ، بشكل ملموس وقويّ .

إن تجارب الكفاح ضد الفاشية يجب أن تدفع اليسار الديموقراطيّ إلى أن ينتقد ممارسته السابقة هو . (والحزب الشيوعي الألماني ، حيث أبقيت تقاليد روزا لوكسمبرغ في المسألة القومية ، كما في مسائل أُخرى ، حيّةً حتى فترة فايمار ، هو بالطبع مذنبٌ بالمثل بسبب هذه الحالة) . والمهمة هي ليست مجرد تعرية التزويرات الفاشية للتاريخ ، بل هي تذهب إلى أبعد من ذلك بكثير ، إنها اعادة تقاليد الديموقراطية الثورية في ألمانيا ، تاريخياً وفنياً ، للبرهنة على أن تقاليد الديموقراطية الثورية لم تكن « سلعة مستوردة » من الغرب ، بل نمت من صراعات المانيا الطبقية ، وأن عظمة الألمان العظام كانت مرتبطة دائماً ارتباطاً وثيقاً بمصير هذه الأفكار . وهكذا ، فإنّ المهمة الكبيرة للكتابة المناوئة للفاشية هي تقريب أفكار الديموقراطية الثورية والاتجاه الانساني المكافح إلى الشعبِ بالبرهنة على أن هذه الأفكار هي ضرورية وعضوية للتطوّر الألماني نفسه . ومن الواضح أنّ الرّواية التاريخية بالضبط تستطيع أن تلعب ، وستفعل ذلك بالتأكيد ، دوراً هائلاً في النضال ضد الفاشية . إلاّ أنها لم تكتسب بعد هذا المغزى .

ومن المعروف ، إنّ الاتجاهات الأدبيّة في ألمانيا تعارض هذا المطلب . ومن المثير للدهشة صغر الدور الذي لعبته المواضيع التأريخية الألمانية في عدا ذلك من الأدب التاريخي المهم جداً في ألمانيا (ولا سيما الدراما) . ولكن على المرء ألاّ ينسى بأنّ موقفاً كموقف شيللر أو جورج بوخنر لا يمكن في أي

حال من الأحوال أن يقارن بموقف مهاجر معادٍ للفاشية اليوم . ففي ذلك الوقت لم تكن توجد حركات جماهيرية حيّة إلا في الخارج . ولذلك فقد كان مفهوماً وصحيحاً أن تجري مجابهة الجمهور الألماني بمواضيع أجنبية عالجت مشاكل تتعلق به . أمّا اليوم ، فإن المهاجرين المناوئين للفاشية هم الصوت الابعد للنضال التحرري الذي يخوضه ملايين العمال الألمان . وعلى هذا ، فمسألة ما إذا كان التاريخ الألماني مصوّراً ومنشوراً بأسلوب ثوري أو بأسلوب رجعي هي اليوم خرافةٌ « هنا رودس ، فلتقفز هنا » حقيقية .

وبانتزاع التأريخ الألماني أو اكتسابه بالتغلب على عقباته ، تكتسب الديموقراطية الثورية الألمانية طابعاً قومياً ملموساً ودوراً قومياً قائداً . ومهمة اليوم الكبيرة هي البرهنة تاريخياً وفنياً على أن الديموقراطية الثورية هي طريق ألمانيا الوحيد إلى الخلاص . ولكن إذا أريدأن تفهم أوسع الجماهير هذا ، يجب أن تُهدم بأمثلة إيجابية النظرية الديماغوجية الفاشية عن « طابع البضاعة المستوردة الغربية » للأفكار التقدمية والثورية في ألمانيا .

ولنقدم مثلاً واحداً . فالمشكلة المركزية في رواية جوزيفوس فليفيوس لمؤلفها فويشتڤانغر هي في جوهرها مشكلةٌ ألمانيةٌ جداً . والصراع بين مشاكل الشعور القومي والأممية يلعب دوراً هائلاً في التاريخ الألماني الفعلي حتى قبل نشوء أيّة حركة طبقة عاملة ثورية . وقد سبق أن أدرجت الثورة الفرنسية هذه المسألة والصراع المأساوي الذي تتضمنه في جدول الأعمال . ولنفكر بجورج فورستير ويعاقبة مدينة (ماينتس) . فمن المسلّم به أن مصير فورستير كان حالة متطرفة ، ولكن كل من يعرف تأريخ هذه الفترة في ألمانيا سيدرك أن التطرف ذاته في هذه الحالة كان طبق الأصل من مأساةٍ عامة في ذلك الوقت . وبالمثل إنّ أيّ موقف حيٍ وملموس من مشكلة جوزيفوس فليفيوس التي تنطوي على أنماط بشرية وأهميات اجتماعية — سياسية لا بد أن يكشف عن علاقاتها . إلا أن الجماهير الواسعة الألمانية ، وحتى المثقفين الألمان ، يجهلون إلى حد

ما هذه العلاقات . وهكذا كان أمراً لا بدّ منه إذا ما تعلقت في الهواء من وجهة نظر قومية – تاريخية أعمال مهمة من أمثال رواية فويشتفانغر ، التي ربما كانت مؤثرة إنسانياً وتثير مسائل سياسية عميقة ومحلية جداً . والعلاقة المباشرة والممكن إدراكها مباشرة مع حياة الحاضر القومية ، التي كانت موجودة عند سكوت أو بلزاك أوتولستوي ، مفقودة ولا بد أن تكون مفقودة في هذه الظروف . وبهذا الشكل ، فان الهجرة المناوئة للفاشية تقدم جناحاً مكشوفاً إلى الديماغوجية القومية للفاشية .

وعامل ثالث يصوّر الطابع الانتقالي للرواية التاريخية المناوئة للفاشية هو كفاحها من أجل التذكاريّة التاريخية . وهو ، أيضاً ، ينطلق من أبطال التاريخ ، وعلى النقيض من نمط الرواية التاريخية النموذجي لا يسمح لهم بالنمو من الأساس التاريخي الملموس للحياة الشعبية . ولكن هنا أيضاً ، وبالرغم من شبه الظاهريّ بالفترة السابقة للرواية التاريخية ، علينا أن نؤكد الفرق . وهذا السعي وراء التذكارية هو ، كما أكدنا ، ليس تزويقياً أو مثيراً للصور الذهنية . إنه ينبع من التقاليد التنويرية المكافحة لدى إنسانييّ عصرنا المهمين . وهم بتقليص صراعات التاريخ الكبيرة إلى مباراة بين العقل واللاعقل ، وبين التقدم والرجعية يحيلونها شيئاً مفهوماً لديهم أنفسهم ولدى قرائهم . ونكرر : إن هذا الدفاع القويّ والنضاليّ عن تقاليد التقدم الإنساني ، الذي يلبس رداء حركة النهضة والحركة التنويرية ، ينتج تغيراً مهماً في تاريخ الأدب . وبعد الشكوكية العقيمة ، وبعد التساوم الغاضب مع الواقع الرأسمالي ، أو حتّى المستسلم له فيما بعد بارتياح – أي بعد الانحطاط الأدبي ، نجد هنا الصيحة الأولى إلى المعركة دفاعاً عن الثقافة الانسانية .

ولكن ، نتيجة لتقليص الصراعات الطبقية التاريخية الملموسة ، تقليصاً مفرطاً في سرعته وتجريده ، إلى مشاكل تتعلق بالعقل ضد اللاعقل ، يضيع الكثير من العلاقة بالحياة الشعبية الواقعية . ويستند المغزى الحيّ لهذه الخلاصات

التجريدية الكبيرة بوصفها نظريات المتورّين بالضبط إلى أنها كانت خلاصات مشاكل شعبية واقعية ، آلام وآمال شعبية . وكان ممكناً دائماً إعادة ترجمتها من هذا الشكل التجريدي إلى اللغة الملموسة للمشاكل الاجتماعية ــ التاريخية ؛ وهي لم تفقد أبداً صلتها بهذه المشاكل . ومن حيث الهدف أو القصد ، لاريب في أنّ هذه الصلة موجودة في أدب المهاجرين المناوئين للفاشية . ومع ذلك ، فإنّ هذا الهبوط إلى صراع مبادىء تجريدي يخلق أحياناً إبتعاداً عن الحياة في التصوير الملموس ، يغطي على التضاد الفعلي ، ويشوه أحياناً أكثر نوايا المؤلف تحمساً وتوقداً . وفويشتفانغر ، في مقالته عن الرواية التاريخية ، يصوغ هذا التناقض بأسلوب غاية في الخطورة ، وهكذا فان صياغته ، على النقيض من عمله الفعلي ، تفسح المجال لنغمة غير شعبية ، أرستوقراطية . « إنّ المؤرّخ والرّوائيّ معاً يريان أن التاريخ هو كفاح أقلية ضئيلة ، قادرة ومصممة على أن تصدر حكمها ، ضد أكثرية « العميان » الهائلة ، الملتزّة ، ــ هؤلاء الذين هم عاجزون عن الحكم ولا تقودهم إلا الغريزة » . إنّ هذا تبرير نظري لايرازميس زفايج ، ولكن ليس لروايات جوزيفوس ذاتها التي كتبها فويشتفانغر .

ولكن حتى هنريخ مان أحياناً ــ وهي ليست غير ذات شأن ــ يفسح المجال للصراع الملموس بين القوى التاريخية الملموسة بالتبخر والتحوّل إلى هذا النوع من التجريد . وعند احدى النقاط يقول مان عن شخصيته : هنري الرابع :

إلاّ أنّه يعرف بأنّ الإنسان ، بوصفه نوعاً ، لا يريد هذا ، وان الانسان هو الذي سيلقاه في كل مكان ، إلى النهاية . لا يوجد بروتستانت ، او كاثوليك ، ولا إسبان ولا فرنسيون : يوجد نوع ، الانسان ، وإن ما يريده الانسان هو ظلام القوة العمياء ، عبودية الارض ، العربدة الآثمة والنشوة القذرة . وهذه ستكون خصومه الأبديين ، بينما هو إلى الابد رسول العقل والسعادة الانسانية .

هنا تتبخر العداءات الاجتماعية ــ التاريخية الكبيرة ، التي تقرر محتوى

نضال الجنس البشري من أجل التقدم ، وتتحول إلى تجريد انثروبولوجيّ تقريباً. وإذا لم يكن لهذه العداءات أي طابع اجتماعي – تاريخي ملموس ، بل هي تعارضات أبدية بين نمطين من الانسان ، إذن فماذا يضمن إنتصار الانسانية والعقل ، ذاك الذي يكون هنريخ مان بالضبط نصيره الأفضل والأفصح .

إنّ هذا الموقف يحدد بعض السمات الجوهرية في الكتابة . فمادام هنري الرابع مطروحاً بوصفه الرسول الأبدي للعقل والانسانية فمن الطبيعي أن يحتل الموقع المركزي في الرواية . ولا تنمو شخصيته ومشاكله وأهميته التأريخية وأساريره السياسية – الانسانية من مرحلة معينة في حياة الشعب الفرنسي . بل على العكس،فإن مشاكل الحياة الشعبية الفرنسية تبدو وكأنها ليست أكثر من مجال – صدفيّ بمعنىً ما – يمكن أن تتحقق فيه هذه المثل العليا الأبدية .

وطبيعي أن رواية هنريخ مان ، **هنري الرابع** ، ليست مبنيةً كلياً على هذا المبدأ . ولو كانت كذلك ، لما أمكن أن تكون عملاً فنياً عبّر عن حياة حقيقية. ولها ، أيضاً ، طابع انتقالي : إذْ يتناقض مفهوم تاريخي ملموس عن مشكلة الحياة الشعبية في مرحلة خاصة من التطوّر التاريخي مع مفهوم مخلّد تخليداً تجريدياً ، ويضفي طابع السرمديّة ، عن نوع من التنويرية مبالغٍ فيه .

ومن وجهة نظرٍ أدبية – تاريخية ، يمكن تلمس تأثير فيكتور هوغو هنا في هنريخ مان . وهذا مهم وجدير بالملاحظة ، لأن تطور فيكتور هوغو أبعده عن الرومانتيكية وجعله رائداً للتمرد الإنساني على بربرية الرأسمالية المتنامية . وفي تطوره ، يتبنى فيكتور هوغو الكثير من أيديولوجية الحركة التنويرية . إلاّ أنّه فنياً يحتفظ بالعديد من المواقف الرومانتيكية والمناوئة للتأريخ بعمق . هنا إذن يمكن أن نرى صلة بين هنريخ مان والماضي ، صلة لا تعود بنا مع ذلك إلى النمط الكلاسيكي من الرواية التاريخية ،بل على العكس إلى نقيضها الرومانتيكي .

وقد تحدث هنريخ مان نفسه عن علاقة هوغو بالأدب العصري في مراجعة

لرواية « ١٧٩٣ » . فهو يفصح هنا عن تفضيله هوغو على أناتول فرانس . واليوم ، لا شك أن هنريخ مان كان سيعتبر هذه المقالة مرحلة عتيقة فعلاً في تطوّره (ظهرت على شكل كتاب في عام ١٩٣١) . ومع ذلك فان أسلوب معالجتها على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة لأصل رواية **هنري الرابع** ، الفنيّ والتاريخي ، بحيث يجب علينا أن نقتبس مقاطعها الجوهرية . ويناقش هنريخ مان المشهد الكبير عند هوغو بين دانتون وروبسبير ومارا ، فيقول :

إن كل واحد كان يمكن أن يُنهى اجتماعياً وسريرياً. وهذا لا بد ان يكون على اهمية خاصة بالنسبة لنا ؛ إن لدينا رواية **الآلهة الظامئون**. وما من شيء سوف يبقى عندئذٍ سوى مخلوقات مريضة تقريباً يضخمها بشكل مصطنع عمرها الذي يجعل منها ومن امثالها مثار سخرية . الا ان هذا سيكون تبصيراً مشوباً بالاستخفاف . وبامكان اي واحد أن يدرك الطبيعة المتر ددة للعظمة الانسانية في اوقات معينة ، وما من كاتبٍ بقي على قيد الحياة كان في يوم من الأيام خبيراً بالحياة سيئاً . الا أن أية بصيرة تضخم الاشياء وتكبرّها تفضل ان ترى الشخص في شكل أكثر من الواقع ، شكل مبالغٍ فيه ، أية كانت جذوره . ان الهلوسات ، الكآبات شبه الجنونية ، تأخذ هنا شكل شخصية ومصير لا شك فيهما . اليست هذه هي تجربتنا ؟ ان علينا ان ندرك بأن التاريخ بهذا الشكل فقط يستطيع ان ينجو من عيادات الاطباء . وبهذا الشكل فقط نستطيع ان ننظر إلى الحياة ولا نكون كئيبين .

ومرة أخرى ، علينا أن نعالج هنا محنة عصرية طبق الاصل . فاختيار هنريخ مان بين الباثولوجي والتخليد التجريدي ، بين البصائر « المصغرة » و « المكبرة » ، ينشأ لأن مواقف الكاتب الاجتماعية ــ التاريخية كانت قد

قُطعت عن الحياة الشعبية . وهنريخ مان ليس منصفاً تجاه أناتول فرانس . فتصوير أناتول فرانس الرجال في مكان محصور أو ضيق في روايته عن الثورة شيء مختلف تماماً عن أية « بصيرة مصغَّرة » . ان فرانس يعبر عن خيبة أمله في الديموقراطية البرجوازية في نقطة هي قمة تحققها . وما يحدث بالضبط على هذا المستوى التراجيدي تصوير فنيّ للتناقضات الانسانية . ونحن لا نقول إن فرانس قد حلّ هذه المشكلة حلاً كاملاً ، إلا ان انتقاد مانْ ، بدلاً من ان يتناول المحدوديات الفعلية في كتابة فرانس ، ينتقي تلك السمات التي يشترك فيها فرانس ، وإنْ كان على نحو سطحيّ ، مع بقية الأدب البرجوازي الأخير ، أدب الشعور بالخيبة . وهذا الأدب ينشر فعلاً موقفاً من الانسان باثولوجياً ، « مصغَّراً » .

ولكن هل كان عداء هنريخ مان للبصائر المصغَّرة أو المكبَّرة شيئاً يستحيل تجنبه فعلاً ؟ ألا يوجد طريق ثالث ؟ نحن نعتقد بأن **هنري الرابع** نفسها تبرهن بجلاء على أنه يوجد هذا الطريق . فمفهوم مان عن الانسانية باعتبارها فعلية ومنتصرة يبدأ من نفس الفرضية التي نجدها لدى جميع الكتاب الواقعيين المهمين حقاً : الفرضية ، هي ، ان السمات العظيمة حقاً في الانسانية موجودة في الحياة نفسها ، في الواقع الموضوعي للمجتمع ، في الانسان ، وهي تُرسم فقط من جانب الكاتب في شكل فنيّ مركز .

إنّ كلمات هنريخ مان الرائعة عن (ادغار أندريه) تبرهن على أنه كان مدركاً هذا العنصر الثالث . والاحداث الرهيبة التي تلت استيلاء هتلر على السلطة ارهفت علمه بهذا الواقع البطولي ، الذي لا يمكن تصغيره برؤيته في مكان ضيق ولا تكبيره بتخليده . وفي مقالاته صوّر مراراً وتكراراً هذه المظاهر من الانسانية البطولية الجديدة بطريقة مثيرة في بساطتها ودقتها . والكثير في رواية **هنري الرابع** يكشف عن هذا الروح الجديد ، الذي لم يعد له أي شيء يشترك فيه مع أسلبة هوغو ومحنة هنريخ مان القديمة .

الا ان هنري الرابع في هذا الجانب ، أيضاً ، نتاجٌ انتقالي . وإذْ جرى تصوّرها أصلاً بتأثير من هوغو ، مع بطلٍ مخلّدٍ باعتباره النصير الأبدي لمثلٍ أعلى معين ، فقد تغلبت على المشاكل في العديد من الاتجاهات نحو غنى حياةٍ ملموس واضح المعالم . الا ان اطار المفهوم القديم يقف في طريق أي تصويرٍ ملموس حقاً لغنى الحياة هذا في بساطتها وانسانيتها . ويستطيع المرء ان يقول بذات القدر من الانصاف عن محنة مانْ في تصغيره وتكبيره البصيرة ما قيل من قِبَل عن محنة ألفريد دوبلن في الحكاية الخرافية والتقرير أو النقل : إنها ليست ابداع أو خيال علم الجمال ، بل هي انطلاق من الحياة نفسها إلى علم الجمال .

ومع ذلك ، فقد انطلقت من مرحلة كانت الحياة نفسها — ومعها هنريخ مان — قد خلفتها وراءها فعلاً . وصراع هنريخ مانْ الفني الحالي هو مع تركة ماضٍ تغلب عليه سياسياً وانسانياً معاً . ومن المقرر أن يجد جوهر الصراع شكلاً ملائماً تماماً لتحسسه الجديد بالحياة . واذا دعونا هنري الرابع نتاجاً انتقالياً ، فهذا لا يخفض قيمتها الأدبية ، بل على العكس ، إنه يؤكدها لا غير . إنها نتاج انتقال افضل جزء من المثقفين الالمان ، والشعب الالماني ، إلى النضال الحاسم ضد بربرية هتلر ، وإلى بعث الديموقراطية الثورية في المانيا .

٢ - الشخصيّة الشعبيّة وروح التاريخ الحقيقيّة .

بامكاننا ان نرى طابع الرواية التاريخية الانتقالي في الاتجاه الانساني المناوىء للفاشية في اجلى صوره إذا درسنا الأساليب والطرق الفنية التي يُطرح بها دور الشعب في التاريخ. فكل هؤلاء الكتّاب يصورون مصائر الامم . وما يميزهم من المرحلة السابقة الخاصة بالرواية التاريخية البرجوازية واقع أنهم خرجوا على الاتجاهات التي تجعل التاريخ خاصاً أو شخصياً ، والتي تحوله إلى مشهد واسع غريب ، زاهي الألوان ، يستند إلى حالة نفسية شاذة معينة . والقصص الموجودة وسط هذه الروايات متصلة بمصائر الناس من الناحيتين الاجتماعية والانسانية اتصالاً عميقاً منذ البداية . وهكذا ، وبقدر ما يتعلق الامر بالمحتوى ، فهي تخطو خطوةً مهمة في اتجاه الرواية التاريخية الكلاسيكية .

ومع ذلك ، فمن الناحية الفنية ، لا يوجد بعد أي انقطاع بات عن اشكال وطرق تصوير الرواية التاريخية العصرية . وفي ما يتعلق بالكتابة والتركيب والحدث ، وبخاصة حيثما كان الأمر متعلقاً بصلة البطل الرئيس ومغامراته بالمجال الاوسع من الحياة الشعبية ، يبقى التراث الكلاسيكي غير ممسوس حتى الآن . وبالنسبة للاتجاه الانساني الجديد ، يكاد كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيون ان يكونوا شخصيات التاريخ الأدبي المنسيّة قدر ما كانوا بالنسبة لكتّاب الفترة السابقة . ان من الممكن تجاهلهم باطمئنان .

إلا ان ما يبدو مسألةً شكلية — جمالية أو ، اذا شاء المرء ، أدبية — تاريخية ، يتجاوز علم الجمال أو التاريخ إلى حد بعيد . فهنريخ مان ،

وفويشتڤانغر ، وبرونو فرانك ، يصورون في الحقيقة مصائر الناس ، ولكن ليس من وجهة نظر الناس . وكان كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيون محافظين ، تاريخياً واجتماعياً ، أكثر بكثير من هنريخ مان أو فويشتڤانغر ـ ولنتذكر السير وولتر سكوت . ولم تكن واردة في حالتهم مسألة أية مشاركة عاطفية مع التحول الثوري للمجتمع ، وما كان ممكناً أن ترد . إلا ان سكوت وكتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين الآخرين ، في خبرتهم التاريخ ، وفي احترامهم الملموس والحي للتاريخ ، هم اقرب بكثير إلى حياة الناس الواقعية من حتى اعظم الكتّاب الديموقراطيين اليوم . إن التاريخ بالنسبة لسكوت يعني بطريقة أولية ومباشرة جداً : مصائر الناس . واهتمامه الأول هو حياة الناس في مرحلة تاريخية معينة ؛ وليس عند ذاك إلا يجسد مصيراً شعبياً ما في شخصية تاريخية ويبين كيف ان احداثاً كهذه متصلة بمشاكل الحاضر . والعملية هي عملية عضوية . فهو يكتب **من** الناس ، لا **من أجل** الناس ؛ إنه يكتب من تجاربهم ، من روحهم .

إن الانسانيين المناوئين للفاشية مُجتذَبون إلى الناس اجتذاباً اقوى وأكثر عاطفةً من معظم الكتّاب الكلاسيكيين . وهذه العاطفة أو الشعور المتقد ذاته دليل على أن افضل أقسام المثقفين الديموقراطيين ، تحت تأثير الاحداث المرعبة والهائلة في السنوات الأخيرة ، مصمم على قطع عزلته السابقة عن الناس . وهذا التصميم ؛ الذي سبق أن تحقق في الكتابة السياسية والمتعلقة بالشؤون العامة ، خطوة إلى أمام هائلة المغزى . وتؤلف الرواية التاريخية العصرية تعبيراً فنياً عالياً عن هذا التصميم . ومع ذلك ، فحيثما كان الأمر مسألة تغيير كل مبادىء الكتابة بحيث يجب أن يُسمع صوت الحياة الشعبية لذاته وليس فقط موقف الكاتب من الحياة الشعبية ، لا يمكن ان يتحقق تصميم كهذا إلا تدريجاً وعلى نحو متفاوت ، والابعد أن تكون اسئلة دقيقة قد طُرحت في مجالات التاريخ والايديولوجية والفن . والكتاب المعاصرون يكتبون فعلاً من أجل الناس وعن

الاحداث الشعبية ، إلاّ ان الناس انفسهم لا يؤدون الاّ دوراً ثانوياً في رواياتهم وهم يقدمون طاولة طويلة تعرض عليها المثل العليا الانسانية فنياً ، رغم أن هذه المثل هي بالتأكيد مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمشاكل المهمة للحياة الشعبية . إذن ، فان الناس ، منظوراً اليهم فنياً ، يقدمون مجرد خشبة مسرح للحدث الرئيس ، الذي يقع على صعيد مختلف ، ليس مرتبطاً بالحياة الشعبية ارتباطاً وثيقاً .

وهكذا ، فأن الرواية التاريخية للاتجاه الانساني الجديد ، بقدر ما يقع حدثها بصورة رئيسة في مجالات المجتمع العليا ، تسير منحدرة عن الرواية التاريخية البرجوازية المتأخرة . وقد سبق أن بيّنا بأن هذا الشبه يخفي فرقاً عميقاً جداً ، والحقيقة تضاداً ، بقدر تعلق الأمر بالمحتوى الاجتماعي ، النفسية ... الخ . إلا ان مفهوم الـ « فوق » والـ « تحت » في المجتمع يؤدي بسهولة إلى سوء فهم ، وان مفهوم الشخصية الشعبيـة بصدد عرض التاريخ من « تحت » يمكن إبتذاله بسهولة ، ولذلك فان إيضاحاً لهذين المفهومين موجزاً ضروري هنا .

وقبل كل شيء ، فلنؤكد مرةّ أخرى ما لن يكون بالتأكيد جديداً على قارىء هذا الكتاب : فنحن لا نعني بالعرض من « تحت » اطلاقاً استبعاد بطل الرواية التاريخي ، أي الرواية التاريخية التي تصور فقط الاجزاء المضطهدَة من المجتمع . إن رواية تاريخية من هذا النوع ممكنة **أيضاً** . فهي قد تحققت ، مثلاً ، في اعمال إيركمان ــ شاتريان . ولكننا نأمل أن تكون آراؤنا لم تترك أي شك في أن هذه الرواية لا تستطيع بحالٍ من الاحوال أن تقدم نموذجاً للرواية التاريخية . بل على العكس ،ان هذا النمط من الرواية التاريخية يبرز الجوانب المشوبة بالمشاكل من التطور الأدبي العصري في شكل جديد ولكنه ليس أقل وضوحاً وصراحة . والأكثرية الساحقة من ابطال سكوت ، بوشكين وتولستوي تأتي من أقسام المجتمع العليا ، ومع ذلك فأن حياة ومصير كل الشعب منعكسان في حياتها .

وهكذا يترتب على المرء أن يحدد هذين التناقضين على نحوٍ أوضح قليلاً ، حيث ينتمي كلاهما إلى الرواية التاريخية وإلى الرواية بصورة عامة . وما هو هدف الرواية التاريخية ؟ أولاً ، إنه تصوير ذلك النوع من المصير الفردي الذي يستطيع مباشرة وفي ذات الوقت أن يعبر بشكل نموذجي عن مشاكل عصرٍ ما . والرواية العصرية في انتقالها إلى عالم الـ « فوق » صوّرت مصائر هي شاذة اجتماعياً ؛ وهي شاذة لأن الاقسام العليا من المجتمع توقفت عن أن تكون قائدة التقدم لكامل الأمة . والطريقة الملائمة الوحيدة للتعبير عن هذا الشذوذ هي إظهار جذره الاجتماعي ، أي البرهنة على أن مركز الشخوص الاجتماعي هو الذي يبعدهم عن حياة الشعب الاعتيادية . ولا بدّ أن يظهروا شاذين من وجهة نظر اجتماعية . ذلك أن هذا الشذوذ ، بوصفه السمة المميزة لفئة معينة من المجتمع ، هو نموذجي أو معهود أيضاً . إلاّ أنّ الشيء الحاسم هو المحتوى الاجتماعي والنفسي للمصير الشخصي الخاص . أي ، هل يرتبط داخلياً هذا المصير بالمسائل النموذجية الكبيرة للحياة الشعبية أم لا ؟

إن انعدام مثل هذه العلاقة يمكن أن يكون بسهولة هو الحال في الروايات التي يبدو أنها تعالج الحياة الشعبية معالجة مباشرة ، أي التي تهدف إلى تصوير الحياة من « تحت » . ولنستشهد بمثال نموذجيٍ واحد : (فراند بيبير كوبف) في رواية دوبلن ، « برلين — اليكزاندير بلاتز » . إن بيبير كوبف هو عامل ، ويجري عرض محيطه خارجياً بمنتهى الدقة . ولكن حين انتزعه دوبلن من حياة الطبقة العاملة ، وحوّله إلى قوّادٍ ومجرم ومن ثمّ ، بعد أن أخذه عبر مغامرات مختلفة ، أسبغ عليه في النهاية إيماناً صوفياً بالقضاء والقدر ، فما علاقة كل هذا — بلغة علم النفس — بالطبقة العاملة الألمانية في فترة ما بعد الحرب أو بالشعب الألماني كله خلال هذه الفترة ؟ واضح إنها ضئيلة جداً . وهذا لا يعني أن حالة أو مثال دوبلن الفردي غير ممكنة ، ولا أنها لا يمكن أن تتكرر في مثل هذا المحيط أو البيئة . الاّ أنّ الأمر ليس مسألة تتعلق بالثقة النفسية بحالة فردية

أو موثوقية المحيط الاجتماعية — التصويرية والوصفية . إنّ محتوى القصة هو ما يهم . وعند دوبلن يكون هذا المحتوى شاذاً قدر تعلق الأمر بالشعب الالماني . وهو شاذٌ شذوذ المصائر الشخصية التي يصورها (جويس) أو (موسيل) ، اللذان ينتمي اليهما كتاب دوبلن باطنياً أو روحياً . ودوبلن ، بوضع حدثه في بيئة طبقة عاملة في برلين ، أبعد عما يزيل هذا الشذوذ ، بل هو يزيده فقط .

وعلى الضدّ من هذا ، خذ شخصية بوشكين : (تاتيانا) ، في « **يوجين اونيجين** » ، أو ، فلنستشهد بمثالٍ الماني معاصر ، رواية « **بادين بروكس** » لتوماس مان . فمن زاوية اجتماعية ، تقع كلتا الروايتين « فوق » . ومع ذلك ، كان بيلينسكي مصيباً جداً في وصفه رواية بوشكين الشعرية بأنها « موسوعة » للحياة الروسية . وقصة تاتيانا هي بالضبط مثال لمصيرٍ مهمٍ وعام تبدو مركزّة فيه أهم مشاكل الحياة الشعبية الروسية خلال فترة انتقالية . ولم يبق ممكناً بالنسبة لتوماس مانْ أن تكون له شمولية بوشكين المباشرة والواسعة . ومع ذلك فأن مصير أسرته النبيلة في مدينة (لوبيك) ليس الا ظاهرياً ، من وجهة نظرٍ فنية شكلية ، مصير أسرة مستقلة ومعزولة . وتُعطى هنا تعبيراً نموذجياً رئيساً أهم المشاكل الروحية والاخلاقية في انتقال المانيا إلى رأسمالية متطورة وعصرية . وهذا الانتقال هو نقطة تحول بالنسبة لكامل الشعب الالماني .

وهكذا ، اذا كنا نعيب على الرواية العصرية عدم تصويرها التاريخ من « تحت » ، وجب أن يكون واضحاً ما نريد التثبت منه . الا أن رفض مصائر شاذة تاريخياً واجتماعياً ليس الا الخطوة الاولى نحو ايضاح المشكلة . ان أي موضوع هو نموذجي اجتماعياً ونفسياً يمكن أيضاً ان يكون غير ملائم لعملٍ ملحمي . وهذا ينقلنا إلى المسألة الفنية المركزية في الرواية التاريخية المعاصرة ، إذْ لا يوجد إلا اتجاه ضئيل اليوم نحو تصوير ما هو شاذ شذوذاً مكشوفاً . ولماذا يكون الأرستوقراطيون الثانويون عند سكوت أو تولستوي شخصيات شعبية

ولماذا يكون مصير الشعب منعكساً في تجاربهم ؟ ان السبب بسيط . فسكوت وتولستوي معاً خلقا شخوصاً تتحد فيها المصائر الشخصية والاجتماعية ــ التاريخية اتحاداً وثيقاً . وأكثر من هذا ، فان جوانب مهمة وعامة معينة من التجارب الشعبية معبر عنها تعبيراً **مباشراً** في الحياة الشخصية للشخوص . والروح التاريخي حقاً لسكوت أو تولستوي يظهر بالضبط هنا . وعبر التجارب الشخصية تدخل هذه الشخوص في صلة بجميع مشاكل العصر الكبيرة ؛ وتصبح مرتبطة عضوياً بها ومصوغة أو مقولبة حتماً بها ؛ ومع ذلك فهي لا تفقد شخصيتها ولا مباشريّة تجاربها . فعند (أندريه بولكونسكي) و (نيكولاس) و (بيتيار وستوف).. الخ ، في رواية **الحرب والسلم** ، يكون تأثير كل حرب خاصة ملموساً مباشرة في حياتهم الخاصة ، في كل من تحول الحياة الخارجي وفي التغير الداخلي في السلوك الاجتماعي ــ الاخلاقي .

ان هذه الصلة غير المباشرة بين الحياة الفردية والأحداث التاريخية هي الشيء الأكثر حسماً من جميع الاشياء . وذلك ان الناس يعيشون التاريخ بشكل مباشر . والتأريخ هو إنبعاثهم وإنحطاطهم ، سلسلة أفراحهم وأحزانهم . واذا استطاع الروائي ان ينجح في خلق شخوص ومصائر تظهر فيها على نحو مباشر المحتويات الاجتماعية ــ الانسانية المهمة ، والمشاكل ، والحركات ... الخ ، الخاصة بعصرٍ ما ، فهو يستطيع عندئذٍ أن يطرح التاريخ « من تحت » ، من وجهة نظر الحياة الشعبية . ووظيفة الشخصيات التاريخية في الكلاسيكيات هي هذه : حين تكون مشاكل وحركات كهذه قد جعلت ملموسة أمامنا بحيث نستطيع ان نعايشها مباشرةً ، تتدخل الشخصية التاريخية لرفعها إلى مستوى من النموذجية التاريخية أعلى عن طريق تركيزها وتعميمها . وبهذه الطريقة لا يكون المرء سجيناً في العفْويةّ البسيطة للحركات الشعبية ، تلك العفوية التي تكون روايات ايركمان ــ شاتريان مثالها النموذجي . ولهذا السبب ،

كما أوضحنا سابقاً ، فليست الشخصيات التأريخية في الروايات الكلاسيكية الا شخصيات ثانوية ولكنها لا يمكن الاستغناء عنها في اجمالي الصورة التأريخية .

إذن ، من وجهة نظر الشخصية الشعبية ، يوجد خطران محتملان على الرواية التاريخية . الأول ، سبق أن تناولناه بأسهاب ، أي انعدام الصلة العضوية بين المصائر الشخصية والمشاكل التاريخية للحياة الشعبية ، المحتويات الاجتماعية ــ التاريخية الجوهرية للفترة محل البحث. وهكذا فان المصائر الشخصية يمكن أن تأتي إلى الحياة انسانياً ونفسياً ويمكن أن تكون نموذجية اجتماعياً بمعنىً ما ، الا أنها تبقى مع ذلك مصائر خاصة ، وتصبح وظيفة التاريخ مجرد وظيفة خلفيةٍ معينة ، أو خشبة مسرح مزوقة .

إن الرواية التاريخية للاتجاه الانساني المناوىء للفاشية تتصرف بطريقةٍ تُفضي إلى وقوعها في الخطر المعاكس . فالكتّاب المهمون يعالجون موضوعهم من مستوى تجريد عالٍ إبتداءاً . وابطالهم التاريخيون يجسدون عاطفياً وفكرياً الافكار والمثل العليا الانسانية الكبيرة التي يقاتلون هم انفسهم من اجلها . ونتيجةً لذلك ، تختفي مباشرية التجربة التاريخية ، أو ، في الأقل تتعرض لهذه المخاطرة . ذلك أن أهمية شخوص التاريخ المهمين تكمن في قدرتهم على أن يعمموا وأن يرفعوا إلى مستوى فكري أعلى مشاكل هي في الحياة نفسها متناثرة وتبدو في اشكال منفردة صرفة وأقدارٍ خاصةٍ محضة .

ونحن نؤكد مرةً أخرى : ان هذه سمة ايجابية مهمة في الرواية التاريخية للاتجاه الانساني المناوىء للفاشية ، وخطوة نحو استئصال ذلك الافتقار إلى العلاقة بين الماضي والشكل الحاضر ، الذي عانت منه الرواية التاريخية في الفترة السابقة حتى في أعمال أبرز ممثليها . الا ان العلاقة المستعادة هي مع ذلك مباشرة وفكرية وعامة بافراط .

لقد سبق ان تطرقنا إلى خطر التعميم الفكري (الصراع بين العقل واللاعقل بوصفه محتوى التاريخ) ، وبيّنا كيف أنه يوهن الطابع التاريخي الملموس ،

الخاص . والآن علينا أن نشير إلى خطر آخر وثيق الصلة بهذا الخطر : أي رفع التجربة التاريخية المباشرة إلى شكل فكري مفرط . أي ، إن الطريق من التجربة التاريخية المباشرة إلى تعميمها وتلخيصها اقصر مما يجب وبالتالي تجريدي . إنه على درجة بالغة من القصر والتجريدية لأن العملية باكملها تجري **داخل شخص واحد** ، أي البطل التاريخي نفسه ، بطل المثل العليا الانسانية . وينجم عن ذلك أمران . فمن جهة ، إن التجربة المباشرة لا يمكن تقاسمها بنفس النوع من السعة والتعددية من جانب الشخوص الذين لا يملكون هذه الوظيفة التعميمية . ومن جهــة أخرى ، إنّ الطريق الواحد الذي يقود من التجربة إلى التعميم ، أي داخل روح شخصٍ واحد ، هو بالضرورة مفرط في الضيق والاستقامة والبساطة . ولنقارنه مع ما يحدث في الرواية التاريخية الكلاسيكية . فهنا ، طرق مختلفة جداً تقود من تجارب شخوص مختلفين جداً من الناحية الانسانية ، ومجموعين سويةً من الناحية الاجتماعية على يد شخص آخر ، أي بطل الرواية التأريخي ، الذي يكون دائماً في الروايات التاريخية الكلاسيكية شخصية ثانوية . واضافةً إلى هذا ، إن تعميم تجربةٍ خاصةٍ بشخصٍ ما هو بالضرورة عملية تجريد ، في حين أنّ « الجواب » الذي يعطيه بطل الرواية التاريخية الكلاسيكية على « اسئلة » أولئك الذين يعيشون التاريخ على نحوٍ مباشر ليس جواباً إطلاقاً بأيّ معنىً منطقي ، ولا يلزم أن يكون مرتبطاً مباشرةً مع تجاربهم . ويكفي لو أن تلخيصه يجيب عن سؤالهم بمعنى تاريخي داخلي . وهذا يعطي الكاتب حرية تحرك أوسع ؛ إنّه يوسع مدى وغنى وتعقد الحياة التي يستطيع تصويرها .

ولنأخذ رواية **الحرب والسلم** لتولستوي مرةً أخرى . فحين يغزو الجيش الفرنسي روسيا تصدر ردود افعال عن مختلف الشخوص تجاه الحدث في أكثر الاشكال تنوعاً ، ولكنهم في كل مرة يتصرفون بصورة مباشرة وشخصية ، وبذلك يجري التعبير عن تغيير الحرب لحياتهم في مشاعرهم وتجاربهم المحوّلة . وما من أحدٍ من هؤلاء الشخوص ، لا أندريه بيلكونسكي ، ولا أي واحد

من الروستوفيين ، ولا دينيسوف ... الخ ، ملزم في كتابة الرواية بأن يعمم تجاربه إلى أكثر مما تتطلبه حالته الشعورية المعينة . وحتى في محادثات كالتي بين بيلكونسكي وبيزوخوف عشية معركة بورودينو ، لا تكون ملاحظات بيلكونسكي النظرية أكثر من تعميمات لأحاسيسه الذاتية . ويقصد بها أن تكون ضربةً خفيفةً من لونٍ على اجمالي اللوحة الزيتية ، لا أن تنقل معنى الكل .

إلاّ أنه عندما يعلم ملك (نيڤير) الشاب ، في رواية هنريخ مان ، بأن أمه قد سمّتها (كاترين دي ميديسي) ، فلا بدّ أن يصدر مباشرة رد فعله ، بوصفه قائد الهيوغونوتيين(*) وعليه أن يجابه الملكة الماكرة في هيئة عدوٍ دبلوماسيّ . وتؤلف ردود فعله العاطفية والفكرية محور الرواية المركزي . وكل ما هو موجود عدا ذلك ليس إلاّ توضيحاً . وبهذا فان الشخصية المركزية محملة بافراط — فهي يتوقع منها أن تصدر عنها استجابة تأريخية ملائمة في كل مرحلة من القصة . وهذا يعني أنّ الطريق من التجربة إلى التعميم ، الذي هو فعلاً قصيرٌ وضيق ، يتقلص بشكل مصطنع مرة أخرى . وفي المواقف المهمة التي لا يحدث فيها هذا التقليص ، وحيث تبقى الشخصية المركزية لفترة من الوقت على مستوى التجربة المباشرة ، تسقط هذه الشخصية من حيث المكانة . إنّ وضعها المركزي يضطر القارىء إلى أن يتوقع منها شيئاً مهماً ، نوعاً من القيادة في كل موقف ، ان يرى تجاربها المباشرة والشخصية الصرفة فقط كأداة للعام تاريخياً ، وليس هدفاً بحد ذاتّها . وتولستوي ، أيضاً ، يركز تجاربَ الشعب الروسيّ في الحرب في شخصية (كوتيوزوف) . فهذا الرجل العجوز لم يعد يملك أية رغبات أو تجارب شخصية . ومع ذلك ، فهو ليس تجريدياً اطلاقاً كما هو (هنري الرابع) عند هنريخ مان في معظم الاحيان ، بالرغم من قدرات مان البارزة في التصوير . والتفسير بسيط : إن كوتيوزوف شخصية

(*) أي البروتستانت الفرنسيين في القرن السادس عشر أو السابع عشر .

ثانوية ، وتجربة الناس عيشت في تجربة أكثر الشخوص تنوعاً ، وبذلك يكون للتعميم الفني أساس واسع جداً وشخصية نموذجية يكون موقعها في الرواية وتكوينها النفسي ملائمين على نحو خاص لهذه الوظيفة التلخيصية . وبذلك يعيش الناس الذين هم « تحت » التاريخ بصورة مباشرة ، إما بوصفهم مشاركين وإما بوصفهم ضحايا . و « فوق » ، تصبح كلتا المجموعتين معميتّين وتجريديتين ، وتفقدان الصلة بالحياة بل تتركان أحياناً مجال القاعدة لدوره العميق والموثوق ، فنياً وتاريخياً ، مجال الوسيط بين الـ « تحت » والـ « فوق » ، بين مباشرية ردّ الفعل تجاه الأحداث والوعي الأعلى الممكن في هذه الظروف الخاصة .

إنّ اسلوب تصوير التأريخ ، الذي انتقدناه هنا ، يتصل بوجهة نظر فترة لم يتم التغلب عليها إلا بمعنىً سياسي – اجتماعي . والمصير الشعبي ليس محسوساً بعد بوصفه المصير الملموس حقاً للشعب ، بل بوصفه مصيراً تاريخياً تدريجياً ، يلعب فيه الشعب دوراً صدفياً تقريباً . وهذه الصُدَفيّة غالباً ما تزداد في ذات محاولة هؤلاء الكتاب لسدّ الفجوة بين أنفسهم والشعب . وهم منغمرون بحماسة وانفعال في المصير الحالي للشعب الالماني . ومع ذلك فانّ المصائر التاريخية الخاصة التي يرسمونها في الماضي غالباً ما لا تكون لها سحنةٌ منفردة أو مغزى مستقل . وذلك ان الماضي يستخدم فقط مادة تصويرية لمشاكل الحاضر . ومع ذلك ، وبالرغم من تفاوت وتناقض هذا التطور ، فهو يقود ببساطةٍ ووضوحٍ إلى ما وراء هذا التغرب عن الشعب .

ولنتأمل في تطور (ليون فويشتڤانغر) من وجهة النظر هذه . فروايتاه التاريخيتان الأوليان **(زويس والدوقة القبيحة)** تنطبقان مع هذه النظرية المذكورة عن الرواية التاريخية . وفي كلتيهما ، ليس التاريخ أكثر من رداءٍ مزوق لمشاكل نفسية عصرية على نحوٍ خاص . ومصير التيرول في الصراعات على السلطة بين اللوكسمبرغيين والهابسبرغيين والويتلسباخيين ليست له علاقة

تذكر بتراجيديا الحب الفردية لـ (مارغريت مولتاشخ) . وتراجيديا المرأة الموهوبة ولكن القبيحة ، التي تؤلف الاهتمام الانساني في هذه الرواية — إذ لا يوجد الاّ القليل جداً في المكائد السياسية الفعلية مما يمكن ان يهم القارىء المعاصر ، من زاوية تاريخية — إنسانية — منسوجةٌ في حبكة الكيد السياسي بمهارةٍ كبيرة ، ولكنها إنسانياً تكاد أن تكون بغير أية علاقة به . ورواية **زويس** حالة مشابهة . والموضوع الرئيس هنا هو أيضاً صراع نفسي عصري بشكل خاص ، صدام وجهات نظر . ويقول فويشتڤانغر نفسه عن موضوعه :

منذ سنوات وأنا أريد أن أبيـــن طريق انسانٍ ما من الفعل إلى عدم الفعل ، من الحركة إلى التأمل ، من وجهة نظرٍ أوربية إلى وجهة نظر هندية . وقد كان يوجد مثال واضح على هذا التطور في أيامنا نحن : « ڤالتر راتيناو » . وقد حاولت أنا ذلك : ففشلت . ولقد نقلت الموضوع قرنين إلى الـــوراء وحاولت ان اصور طريـــق « سوس أوبنهايم » : فاقتربت من هدفي .

أن غلطة فويشتڤانغر مفيدة جداً لما تنطوي عليه من مضامين . فهو يقول إن فشله مع راتيناو ونجاحه مع يهوديّ ويرتيمبرغ يبرهنان على ملاءمة الموضوعات التاريخية لتجسيد الصدامات التجريدية — الفكرية . ونحن نعتقد بأنه لا قرب ولا ملاءمة المادة المعاصرة كانا قد سببا فشل فويشتڤانغر مع موضوع راتيناو ، بل واقع أن صدامه ليست له علاقة تذكر مع مأساة راتيناو الداخلية . وهكذا فانّ شخصية الأخير المألوفة وظروف حياته المشهورة قاومت بقوة ونجاح عملية « الغرس الفكري » التي حاولها الكاتب . الاّ أنّ يهوديّة راتيناو لعبت بالتأكيد دوراً مهماً في مأساته ، وهناك نوع معين من الانفصام بين النشاط والتأمل . ولكنّ مأساة راتيناو الفعلية هي مأساة البرجوازية اللبرالية في المانيا . فبسبب الوضع السياسي والثقافي المخزي للبرجوازية المهيمنة اقتصادياً في ظل نظام حكم ڤيلهيلم ، برهن اللبراليون على انهم عاجزون عن التحول إلى

سياسة ديموقراطية – جمهورية حتى عندما كان آل هوهنزوليرن قد سقطوا ، ووضعت الديموقراطية الاجتماعية الالمانية سلطة الدولة بين ايديهم . ان فكرة العمل – عدم العمل لم تستطع ان تشكل الا تجريداً عرضياً من هذا الموضوع الواسع ،وبالتاكيد لم تستطع السيطرة عليه .

إن فويشتفانغر يحقق هدفه في رواية زويس لأنه قادر على ان يفعل ما يشاء بشخصيته التاريخية البعيدة . ولكنه ، بقدر تعلق الأمر بالقصة اجمالاً ، ليس ناجحاً ، وما كان بوسعه ان ينجح . فقد كان هدفه أن يأخذ زويس هذا من الفعل إلى اللافعل . وكان معنى الفعل استغلال (ويرتيمبرغ) المخيف بمساعدة فرع ثانوي من السلالة التي كانت قد جاءت إلى السلطة . والآن ، حين تقع نقطة التحول ويأخذ بطل فويشتفانغر « الطريق الهندي » ، فكل شيء سبقها يُحمل على الظهور وكأنه سلسلة من الانحرافات أو الضلالات الصدفية والعرضية . وهذا ، على أية حال ، ينتج منظوراً مضحكاً ومشوهاً يظهر فيه مصير قطر بكامله ومصير ملايين الناس وكأنه خشبة مسرح خلفية للتحول الروحي لدى أحد المرابين ، لا أهمية أو علاقة لها . وتسود نهاية القصة هالةٌ من الصوفية القبلانيةّ حين يعاني زويس موت شهيده . وهذه هي خاتمة تطور راقبنا فيه معاناة وانسحاقاً مستمرين لجماعة من الناس – ولو كان ذلك في الخلفية فقط .

وهكذا فان المصير الشخصي المصوَّر هنا هو شاذٌ وغريب على الأحداث التاريخية كما هو عند فلوبير ، مثلاً . إلاّ أنّ فويشتفانغر مهتم عاطفياً بالملموسية التاريخية والانسانية ؛ إنه يختار نمطاً تكون بالنسبة له مشكلة الفعل واللافعل مشكلة واقعية ، ناشئة عن ظروف حياته الفعلية ، أي ظروف رأسماليٍ ومرابٍ يهودي من القرن السابع عشر نادراً ما يكون خارج الغيتو . والتجاوز المباشر بين التلاعب الابتزازي بالنقود والغيبيّة أو الصوفية الدبيــة يتطابق مع الحقيقة الاجتماعية والتاريخية . والبطل ، منظوراً اليه بذاته ، صورة عن

الحياة صادقة نفسياً وتاريخياً . وفويشتفانغر يخرج على الحقيقة التاريخية الداخلية وبالتالي الحقيقة الفنية بشكلين . فأولاً ، في عدم التناسب بين الفعل نفسه والاتجاه الغريب الذي يُضفيه عليه . وأي كاتب يعالج التاريخ لا يستطيع أن يغير أراءه أو مواقفه تجاه مادته كما يشاء . فللأحداث والمصائر وزنها الطبيعي ، الموضوعي ، وتناسبها الطبيعي ، الموضوعي . وإذا نجح كاتب في انتاج قصة ترسم بدقة هذه العلاقات والنِسَب ، فسوف تظهر عندئذ الحقيقة الانسانية والفنية إلى جانب الحقيقة التاريخية . ومن جهة أخرى ، إذا كانت قصته تشوه هذه النِسَب ، فسوف تشوه عندئذ الصورة الفنية أيضاً . وهكذا مما يُسيء إذا ظهرت معاناة جماعة بأكملها خلال عقدٍ من الزمن « **عذراً** » للتحول الديني لشخص ليس بالغ الأهمية .

والشكل الآخر الذي يسيء به فويشتفانغر إلى التناسب والحقيقة الفنية هو باحاطة تحول بطله بهالة « خالدة » ، « سرمدية » . وتحول يهودي من القرن السابع عشر إلى صوفية القبالة يمكن فهمه اجتماعياً ونفسياً ، وهو مصوّر من جانب فويشتفانغر ببصيرةٍ نفسية حساسة . إلا أن الفلسفة التي يقوم عليها — أي نبذ أوربا المتقلبة ، العملية ، إلى ذرى الشرق التأملية ، حيث تنحل أوهام الفعل والتاريخ إلى لاشيئية — ليست إلاّ صوت فترة سابقة من فترات الأدب . وكان شوبنهاور هو الذي أكتشف لألمانيا ان الفلسفة الهندية كانت الترياق الملائم لوجهة نظر هيغل « السطحية » عن التقدم البشريّ . ومنذ ذلك الوقت وصدى هذه النظرية يتكرر بكل شكل ممكن في فلسفة وأدب المثقفين الألمان ومثقفي الاقطار الأخرى .

وإذا كان ممثلو الانهيار الأدبيون لا يرون أن هروبهم من التاريخ له فعلاً أيديولوجيته ، فذلك ما يمكن فهمه تماماً . فهم يرغبون (عن وعي) في ألاّ يكون لهم أي دور في تطور التاريخ الرجعي الرأسمالي ، بينما يخشون أن يشاركوا في قلبه ثورياً . وفي حالة كاتب ومقاتل تقدمي من مصاف فويشتفانغر يقف

هذا الوضع في تناقض ضار مع عمله . وذلك أنه في نظر أي كاتب منحل لم يكن مهتماً إلا بالتزويق والنفسية ، لم يكن أي شيء يسبق التحوّل في رواية زويس أكثر من ذريعة للأخير . ومثل هذا الكاتب كان سيعرض كل هذا في انحراف مزوق ، على النقيض من فويشتڤانغر ، الذي يرمي إلى واقعية حقيقية. وبهذا كان ممكناً أن يكون التركيب أكثر توحيداً . إلا أن أهمية فويشتڤانغر تكمن في أن « الذريعة »، أي مصير سكان ويرتيمبرغ ، تستحوذ عليه في عمق ، كاتباً وإنساناً . إنه يصورها بألوان واقعية ،قوية ، إلاّ أنّه بالضبط بفعله هذا يكشف عن شذوذ تصريحه الأخير . وفويشتڤانغر إنساني على درجة مفرطة من الصدق وكاتب على حدٍ مفرط من الواقعية بحيث يعجز عن الهيمنة على هذا الموضوع هيمنة كافية .

ولهذا فانّ الخطوة التي يتخذها فويشتڤانغر في رواياته عن جوزيفوس فليڤيوس خطوة ضرورية بشكل حيوي . وقد سبق أن ذكرنا بأن موضوع هذه الروايات العام ، أي التناقض بين الشعور القومي والأممية ، ينمو فعلاً من المادة التاريخية نفسها . ولهذا السبب وحده فإن النِّسَب هنا بين أفكار فويشتڤانغر الإنسانية العامة والأحداث والشخصيات التاريخية التي يرسمها مختلفة جداً وأصحّ بكثير . والصدام الكبير لم يعد يحُوّل إلى تأريخ ماضٍ ، بل هو يُطوَّر منه . وهذه خطوة كبيرة للغاية إلى الأمام نحو رواية تأريخية فعلية . وفي ذات الوقت ، فهو يشدد إلى حدٍ كبير التناقض بين نظرية فويشتڤانغر المذكورة عن الرواية التأريخيّة وبين ممارسته هو بوصفه كاتباً .

إن الضعف في صورة فويشتڤانغر التاريخية مرتبط ببقايا الايديولوجية الليبرالية . فهو معجب أيما إعجاب بـ السياسة الواقعية ، وبالكيد الديبلوماسي البارع وبالمساومة الذكية . وفي رواية زويس ، يقول جوناثان آيبيسخوتر : « من السهل أن تكون شهيداً ، إلاّ أنّ الأصعب من ذلك جداً أن تظهر في ضوء غامض من أجل فكرةٍ ما» . وتبرز من وقت لآخر فجأة أفكار مماثلة في

روايات جوزيفوس فليفيوس ، حتى في الجزء الثاني . وكما رأينا ، ترتبط هذه النظريات والمواقف ارتباطاً وثيقاً بموقف المثقفين التقدميين المنعزل في الصراعات الطبقية الكبيرة في عهد الرأسمالية الأخيرة ، وهو موقف يتغلب عليه خيرة المثقفين ومنهم فويشتفانغر نفسه ، من يوم إلى يوم بمساعدة مثال الجبهة الشعبية العملي .

إلاّ أنّ للبقايا الايديولوجية تأثيراً لاحقاً طويلاً . ومن بين النتائج هنا المبالغة الفظة في تقدير القرارات الفردية لأشخاص منفردين . وهذا يؤدي من جهة ، إلى مبالغة في المسؤولية الفردية ، وأحياناً يقف على حافة الغيبيّة أو الصوفية ، وإلى تبرير نفسيّ للمساومة اللبرالية ، من جهةٍ أخرى . وكلا الاتجاهين تمتد جذورهما في حقيقة أن المثقف المنعزل ، إذا كان صادقاً ، لا يستطيع أن يتجاوز حدود نسبيّةٍ تكشف عن نفسها بنفسها . أمّا إذا جعل وجهة نظره الشخصية مطلقة بدت له هذه ضيقة الفكرة .

ويعبر منافس فليفيوس ، وهو (جوستس) ، عن وجهة النظر هذه في الرواية الثانية في حقيقة وصدق نفسيين كبيرين .

إذا أريد للحقيقة أن تبقى ، وجب مزجها بأكاذيب . والحقيقة المطلقة الصرفة لا تطاق ، وما من أحدٍ يملكها ، وهي ليست جديرة حتى بالكفاح في سبيلها ؛ إنها غير إنسانية ، وليست جديرة بأن تُعرف . إلا أن كل شخص يملك حقيقته الخاصة به ويعرف جيداً ما هي حقيقته ... وإذا ضلّ عن هذه الحقيقة قيد شعرة فهو يحس بها عندئذٍ ويعلم بأنّه ارتكب خطيئة .

إنّ (جوستس) ينتقد دائماً جوزيفوس فليفيوس إنتقاداً غايةً في القسوة . ولكن ما ينتقده هو حقيقة أن سياسة الأخير القائمة على « المساومة الذكية » لم تؤدِ أبداً إلى أي شكل من أشكال الأخلاق واعٍ ومسؤول ، وان جوزيفوس

تَقلّب بين عفويةٍ حملته على الانضمام إلى الجناح المتطرف وبين المساومة الأنانية .

وفي هذه المسألة ، نجد تغيراً ليس غير مهم وتطوراً في الكاتب نفسه . وكان الجزء الثاني سبق أن كُتب قبل استيلاء هتلر على السلطة ، إلاّ أنّ المسوّدة مزقها الفاشست ، وكان على فويشتڤانغر أن يكتب الكتاب مجدداً . ووفقاً لروايته ، توسعت مادة الكتاب توسعاً كبيراً ، وشعر بالحاجة إلى كتابة رواية ثالثة عن جوزيفوس ، التي كانت حتى ذلك الوقت لم تظهر بعد . وممّا له أهمية كبرى ومغزى بالغ للتطور اللاحق في الرواية التاريخية المناوئة للفاشية هو أنّ هذا التوسع كان سببه ، إلى حدٍ كبير ، المجال الأوسع الذي كرّسه فويشتڤانغر لأوصاف الناس ، وضعهم الاقتصادي ومشاكلهم الايديولوجية التي انبثقت عنه .

إنّ هذا التغير مذكور في الرواية نفسها في وضوح ومنهجية على شكل نقاش حول كتاب جوزيفوس فليڤيوس . وتتضح الأهمية الكبيرة لهذا النقاش في القسم الأخير من الجزء الثاني . وما من ريب في أن فويشتڤانغر هنا ، في ربطه الـ « فوق » والـ « تحت » ، وفي ربطه مشاكل الحياة الشعبية بحركات العصر الايديولوجية ، يزيد من ملموسيته زيادة هائلة قياساً إلى الجزء الأول .

ولكن ، بالضبط لأن هذا التطور واضح جداً ، يحتاج المرء إلى تعريف محدوديات مرحلته الراهنة . وقد لاحظ فعلاً القارىء المنتبه إلى ملاحظاتٍ في المناقشات بأن فويشتڤانغر بينما يبحث عن الأسباب الاقتصادية والاجتماعية للحرب ، فهو يفعل هذا بأسلوبٍ مفرطٍ في التبسيط والتجريد والمباشرية ، وهو أسلوب « إقتصادي » أكثر من الحاجة ، أي مفرط أيضاً . وليس ممكنا حتى في عمل تأريخيّ ، ناهيك عن تصوير فني ، ربط الضرائب والرسوم على نحوٍ مباشر بالمشاكل المعقدة الأيديولوجية لعصرٍ ما . وليس بوسع المرء أن يقلص على هذا النحو محتوى حرب تحرير وطنية . ويترتب على المؤرّخ أن

يدرس دراسة حسية النتائج المتنوعة والمختلفة لوضع الطبقات الاقتصادي ، وأن يكشف عن العلاقات بالغة التنوع والتعقد واللامباشرة جداً ، لكي يفسر فعلاً المشاكل الايديولوجية لعصرٍ سابقٍ ما .

إن على الروائي التاريخي أن يتوجه إلى طريق آخر . فهو لا يستطيع أن يكشف عن هذه العلاقات إلاّ إذا كان قادراً على أن يرى في المشاكل الاقتصادية المشاكلَ الملموسة لوجود أناس ملموسين . وحين يقول ماركس أن المقولات الاقتصادية هي « اشكال وجود ، عوامل وجود مقررة » ، فهو لا يعرّف الطابع المادي للمقولات الاقتصادية فلسفياً فحسب ، بل يعطي دليلاً إلى التصوير الأدبي للحسم أو التقرير الاقتصادي . أي ، أن المقولات الاقتصادية يجب ألا ينظر إليها سحرياً كتجريدات — كما هو الحال في علم الاقتصاد البرجوازي المبتذل أو في المنشفيّة وعلم الاجتماع المبتذل — بل بوصفها أشكالاً مباشرة لوجود الحياة الإنسانية ، أشكالاً تحدث فيها عملية التمثيل العضوي لكل شخص منفرد مع الطبيعة والمجتمع .

وللاحظة هذا على نحو ملموس ، لا يحتاج المرء بوصفه كاتباً أن يكون ماركسياً . إنّ ديفو ،فيلدينغ ، سكوت أو كوبر ، بلزاك أو تولستوي ، ادركوا في معظم الحالات هذا الجانب الحيّ من الاقتصاد إدراكاً صحيحاً وعميقاً . واستطاع هذا التصوير لأساس الحياة أن ينتج صوراً للمجتمع دقيقة وعميقة على نحو استثنائي ، حتّى عندما استخلص الكتّاب المعنيون استنتاجات اقتصادية كانت زائفة كلياً . وقد بقي هذا الزيف كما كان عليه (في حالة بلزاك أو تولستوي) الزيف الخاص بالكاتب،تعليقاً زائفاً على صورة للحياة رُسم فيها رسماً صحيحاً التفاعل الواقعي بين حياة الناس الاقتصادية وحياتهم الروحية — الأخلاقية ، ويتطابق فيها مع الحقيقة الموضوعية .

ولكن على الكاتب ، لهذا السبب ، أن تكون له صلات عميقة بالحياة

الشعبية في أكثر تشعباتها تنوعاً ، أي بالحياة الواقعية لجميع الطبقات في المجتمع . وإذا ولدت الملاحظات الصحيحة عندئذ نظريات زائفة فلا يرجح أن تتعرض الحقيقة الفنية للخطر . والوضع العكسي مستحيل تقريباً : أي التغلغل في المشاكل الملموسة للحياة الشعبية من منطلق حقائق اقتصادية تجريدية ، وإن كانت صحيحة .

ولا يزال هذا في الوقت الحاضر وضع فويشتڤانغر . والعيب في هذا الوضع بصورة رئيسة ليس صحة أو خطأ وجهات نظره الفردية ، بل منهجه في معالجة القضايا نفسها . وفي الوقت الحاضر يرى هو المقولات الاقتصادية مفاهيم تجريدية مضفى عليها طابع تقديسي أعمى وليس اشكالاً حياتية ملموسة ، وليس الأسس الملموسة لحياة بشرٍ حقيقيين . ونتيجةً لذلك فهو يجابه نوعين من المصاعب .

ففي المقام الأول ، أن من المستحيل ، كما بينّا ، تصوير الأحداث الملموسة في حياة شخصيةٍ شعبيةٍ ما على أساس هذه المقولات التجريدية . وفي الوقت الحاضر ، يبين فويشتڤانغر حسم الحياة الاقتصادي في تصويرٍ للحياة الفعلية أقل ممّا في تأملات في هذه الحياة . وهذا ينقلنا مرة أخرى إلى « فوق » . والعامل الحاسم ، ثانيةً ، هو الآراء والأفكار الّتي يحملها الشخوص الموجودون « فوق » عن الاتجاهات الاجتماعية – التاريخية في الحياة الشعبية . وما يحدث « تحت » مهم ليس لذاته ، وهو يظهر لا بوصفه القوة الدافعة الفعلية للحدث ، بل بوصفه محتوى الانعكاسات الّتي تؤلف حياة الفئة العليا من المثقفين .

وفي المقام الثاني ، أن لهذه المقولات التجريدية المضفى عليها طابع تقديسيّ أعمى ، سمةً قدرية بالضرورة ، ولا يمكن بأيّة حال أن يكون كاتب من مثل فويشتڤانغر ، يحس ويعيش الحياة بحرصٍ في كل تشعباتها ، قانعاً بمثل هذه القدرية . وذلك أنّه إذا كانت المقولات الاقتصادية مدركَةً في حسيتها الحيّة ، فهي ستبدو في حالة كل شخص منفرد وفقاً لوضعه الاقتصادي

الشخصي ، وتعليمه وتقاليده ... الخ . وستؤكد الضرورة الاقتصادية نفسها في شكل قانون سيظهر ، بين كتلة متشابكة من الأحداث المنفردة ، بوصفه الاتجاه المهيمن والمنتصر في النهاية بين اتجاهات التطوّر . وإذا صُورت الضرورة الاقتصادية بهذا الشكل ، فلن يبقى أي شيء قدريّ حولها . (ولنفكر في تصوير بلزاك العلاقة بين الرأسمالية ونزاعات الأراضي في رواية « **الفلاحون** ») .
ولكن إذا كانت المقولات الاقتصادية مدركة على نحو تجريديّ ، فهي تُردُّ حتماً بشكل جامد وتجريدي إلى مشاكل الحياة ، ولا تستطيع أن تؤكد نفسها إلاّ قدرياً . وهكذا يترتب على الكاتب إمّا أن يصوّر هذه القدرية وإمّا أن ينفيها ؛ فإذا نفاها توجب عليه أن ينفي أيضاً التقرير الاقتصادي للحياة . أو أنّه قد يضع حداً ميكانيكياً لهذه القدرية . وقد كان هذا طريق فويشتڤانغر حتّى الآن . ففي رواياته الأخيرة ، يعترف هو بضرورة المقولات الاقتصادية ، بضرورة الأرقام والاحصاءات ، ولكن فقط بالنسبة لقطاع معين من الحياة الانسانية . ومقابل هذا ، يعارض قطاعاً من الحياة مستقلاً بذاته بالمثل – أي الحياة الباطنية ، الأخلاقية . والثنائية في حسم أو تقرير الحياة الانسانية التي تميز أزمة فويشتڤانغر الراهنة معبرٌ عنها في وضوح في ترنيمة من ترانيم جوزيفوس فليڤيوس في رواية **الأبناء** :

هكذا يشكلنا مصيرنا
عالم التواريخ والأرقام حولنا ...
إلا أن عالم التواريخ والأرقام
له حدوده أيضاً .
فإن فوقه شيئاً مبهماً ، هو العقل الأعلى .

أخيراً إنّ هذه الثنائية تنطوي حتماً على تحديث التاريخ . والسبب هو أن هذا لا يمكن تحاشيه إلا إذا كانت أفكار ومشاعر ومواقف وتجارب الشخوص في رواية تاريخية ما مطوّرةً عضوياً ، في كل تعقدها الملموس ، من ظروف

الحياة الملموسة في عصر معين . وهنا سيكون أي تقريب لنفسية الشخوص من عصرنا محصوراً بحاجات « المفارقـــة التاريخية الضرورية » . ولـكن إذا جرى تصور أساس الحياة في شكل تجريدي ، فعندئذٍ لا يمكن اسباغ الحياة على الشخوص إلا عن طريق النفسية وحدها ، وهذا ينطوي بالضرورة على تحديث . وذلك أنّ ما سيُفتقد هو الوظيفة الاشرافية التي تمارسها حقائق الوجود الملموسة التي تستطيع وحدها إخبار الكاتب بالمشاعر والأفكار الممكنة لشخصيةٍ تنتسب إلى فترة معينة . وإلى هذا يجب أن نضيف بأن المقولات الاقتصادية التجريدية مهيأة جداً لتعمية الخلافات المحددة بين ممثلي « نفس » الطبقة في فترات مختلفة . وإذا ما بدأ كاتب من ظروف الحياة ، فهو سيفرّق عندئذٍ إلى درجةٍ كبيرة بين تاجرٍ من القرن الثالث عشر وتاجر من القرن السابع عشر . (وعند سكوت يجري التأكيد على هذه الفروق على نحو دقيقٍ جداً) . ولـكن إذا لم يكن رأس المال ، مثلاً ، شكلاً من أشكال الحياة ، بل مفهوماً تجريدياً ، فستكون حتماً نفسية الرأسمالي أو الممول من روما أكثر شبهاً إلى حدٍ كبير بملك البورصة المعاصر ممّا هي في الواقع .

إننا نرى كل هذه الجوانب المعقدة من الرواية التاريخية الجديدة مرتبطة بطبيعة التغير الذي مرّ به الكتّاب المناوئون للفاشية : فهم أصبحوا ديموقراطيين ثوريين ، إلا أن هذا لم يتغلغل في فنهم تغلغلاً تاماً . وما يزال باقياً من تغربهم اللبرالي والفكري عن المشاكل الملموسة للحياة الشعبية لم يتم بعد التغلب عليه نهائياً . ويرتبط بهذا الضعف في المفهوم الأساسي لهذه الروايات . وقد كانت الرواية التاريخية الكلاسيكية ، القديمة ، تاريخيةً لأنها قدمت **تاريخاً سابقاً ملموساً للحاضر** . وقد صوّرت تطور الناس عبر أزمات الماضي حتى الحاضر . والرواية التاريخية للإنسانيين المعاصرين هي الأخرى متصلة بالحاضر اتصالاً وثيقاً ، وهي بهذا الصدد تغلبت فعلاً على فترة الانحطاط البرجوازي ، وهي في الحقيقة معارضة لها بشدة . ولـكنها لم تنتج بعد تأريخاً سابقاً ملموساً للحاضر ،

بل مجرد انعكاسات تاريخية للمشاكل المعاصرة في التأريخ ، أي ما قبل تاريخ تجريديّ للمشاكل التي تشغل الحاضر . ومن هنا يأتي الطابع الصُدَفيّ لمادة الكتابة الذي لا يزال من الواجب التغلب عليه ؛ ومن هنا يأتي الانطلاق من فكرة ، انعكاس ، أو مشكلة ، وليس من الحياة الفعلية . إذن يحل التحديث أو التعميم التجريدي أحياناً كثيرة جداً محل التأريخيّ ؛ وإذن لا يزال الدور الملموس للمصير الشعبيّ في هذه الروايات ضعيفاً بالمقارنة مع الشكل المنعكس أو المعبّر عنه الذي يبدو به في ذهن أولئك الذين هم « فوق » — الشخوص الرئيسين في هذه الروايات . وباختصار ، لا يزال الناس شيئاً فقط ، وليس ذاتاً فاعلة ، أي ليس بطل الرواية . ويتضح هذا ربما في أكثر الصور فجاجةً في تصوير (غوستاف ريغلر) للانتفاضات الفلاحية الألمانية في كتابه : « البذرة ». (أصبح ريغلر مرتداً في وقت لاحق) . فالطبقة الفلاحية الألمانية تبدو في كل الأوقات ، ومع ذلك تكون العلاقات مقلوبة رأساً على عقب . والشخوص الرئيسون هم (فريتز يوست) ، منظم الانتفاضة وقائدها ، وشركاؤه المقربون . وبوصفهم مبشرين وقادة ، يدخلون في صلاتٍ مع الفلاحين . وفي مجرى هذا الاتصال ، يكشف النقاب عن جميع آلام حياة الفلاح ، ولكنها تعتبر دائماً باعث أو هدف الدعاية الثورية ، ومشاكل التاكتيك الثوري .

إن الدعاية والتاكتيك لا ينبعان من حياة طبقة الفلاحين المضطهدة والمستغلة. ونحن لا نرى أية اتجاهات متصارعة بهذا الصدد ، كما لا تُقبل الدعاية والتاكتيك لأنهما يعبّران أوضح وأقوى تعبير عن الحياة الفلاحية . بل على العكس، انهما مُدخلان على هذه الحياة ، ويجري اختبارهما بها ، ولذلك فكل شيء فيها يقدم إما مثالاً إيجابياً أو سلبياً ، ويكتفي بتصوير صحة أو عيوب ... الخ ، الدعاية والتاكتيك . ونتيجة لذلك فان صورة الحياة الفلاحية في القرن السادس عشر ضيقة بشكل مفرط ، بل مشوهة جداً : فكل شيء مربوط إلى هذا الموضوع الثوري الرئيس ، ولا توجد أية تيارات ثانوية أو تعقيدات ، وما من

أحد يقف متفرجاً ... الخ .

وفي الروايات التي وجدت فيها محاولة واعية لمضاعفة العلاقات بين الفكرة الرئيسة ومشاكل الحياة الشعبية ، ربما ظهرت هذه السمات على نحو أشد . وفي روايته المثيرة للانتباه ، **« سيرڤانتيس »** ، يضع (برونو فرانك) الطابع الشعبي لبطله في المقدمة — من الناحية الفكرية . وعمق سيرڤانتيس الفني ، معارضاً لسطحية (لوبي دي فيغا) ومعاصرين آخرين المشوبة بالهزل ، وهو أحد الأفكار الرئيسة في هذه الرواية . والموضوع الرئيس ، أيضاً ، التضاد الفعال ذاته — الذي ، لسوء الطالع ، لا يُترجم أبداً إلى فعل انساني — بين شخصية سيرڤانتيس المشعة ، الانسانية والشعبية ، وشخصية (فيليب الثاني) المظلمة ، المعادية للثورة ، يعمل على تأكيد وابراز السمات الشعبية لمؤلف **« دون كيشوت »** .

ولكن كيف تُصوَّر هذه الصلات أو الروابط الشعبية ؟ ماذا نرى نحن من الشعب الاسباني ؟ ماذا نرى من علاقات سيرڤانتيس بالشعب ؟ قليلاً من العلاقات والصداقات الغرامية العابرة . أما البقية فهي مطروحة على شكل عرض موجز للأحداث وفقاً لتسلسلها الزمني أو على شكل مقال أو بحث موجز . وليس أكثر مما سيستلزمه مقالٌ عن صفات سيرڤانتيس الشعبية . ولا يأتينا حياً في الواقع حدثٌ واحدٌ في الحياة الشعبية . كما لا نرى أبداً كيف أن حدثاً كهذا قد يؤثر في سيرڤانتيس بوصفه شخصاً حياً .

ولنأخذ مثالاً واحداً . فقد أُقنع سيرڤانتيس المتعب واليائس من قبل والديه بالتزوج من فتاة ارستوقراطية من أصل شبه فلاحيّ . إن حياته معها شقيةٌ جداً ، ويصبح ضجراً إلى درجة كبيرة وغالباً ما يهرب إلى الحانة ليقتل وقته مع الفلاحين . ويتغلب ببطء على تشككهم ، ويحدثونه عن حياتهم وقدَرهم . ويُروى الحديث كما يلي :

> لقد كانوا يتحدثون دائماً عن صفقاتهم ، مع وقفات طويلة في مجرى الحديث . كانوا يتحدثون عن السوق الرديئة ، وكيف

كانت تدفع اليهم في المدن أربعة مارافيديات فقط عن بيضة الدجاجة، وهكذا لم يكن يبقى لهم سوى نصف مارافيدي (*). كلا، لم يبق لهم شيء ! ولم تقترب منهم حتى القطرة الأخيرة من نهر الذهب المتدفق على إسبانيا . وما من أحد فكر فيهم ؛ انهم كانوا موضع سخرية واحتقار . وكان الحال مختلفاً يوماً ما ، في زمن أجدادهم . فقد كان الفلاح حراً ، وكان يختار عمدته ، وكانت الأرض تعود إليه وكان يملك حقوقه . واليوم تعود ثلاثة أرباع المنخا (**) إلى دوقين أنيقين يعيشان قرب الملك . إن موظفيهما وجباة ضرائبهما يعتصران الفلاحين . وكل من لا يزال لديه حق في قطعة من الأرض يعاني من الضرائب ودفوعات الفوائد ومن الفوائد العينية . أصغى سيرڤانتيس إلى كل هذا . لقد تحدثوا إليه كما لو كان واحداً منهم . وكان يحدق في حواجبهم المنقوشة ويفكر بأن أرستوقراطياً نبيلاً حقاً ، أميراً له روح حرة وغير مرائية ، كان بمقدوره أن يجعل من هؤلاء أروع الناس في العالم .

وهذا كل ما في الأمر . وضعف هذا المقطع ، طابعه الأشبه بالمقال الصرف لا ينتج عن أي انعدام في المقدرة الأدبية من جانب مؤلفه . ففيما يضع فرانك ، وفقاً لخطته ، سيرڤانتيس في علاقات مع شخوص آخرين ، يبرهن على طاقات حية كبيرة . ومعالجته التجريدية لهذا الجانب من شخصية سيرڤانتيس مقصودة ، وهي ليست فشلاً في المقدرة الأدبية . إلا أن واقع ان هذه المعالجة يمكن أن تكون نيته ، وأنه يمكن أن يكتفي بمجرد الاعلان عن الجزء الأهم من شخصية سيرڤانتيس الأدبية والانسانية في شكل تجريدي شبيه بالمقال ، يبرهن على أن برونو فرانك ، أيضاً ، لا يزال في مرحلة انتقالية من التطوّر بخصوص الشخصية الشعبية الفعلية . وهو أيضا يبدأ لا من اتجاهات الحياة الشعبية لكي يصوّر عندئذ

(*) فئة نقدية نحاسية اسبانية قديمة كانت تساوي ثلث سنت .

(**) الأراضي السهلية وسط اسبانيا .

الكاتب بوصفه التجسيد الأعلى لهذه الاتجاهات ، بل على العكس، أي من شخصية سيرڤانتيس ، مستخدماً الشعب مجرد أداة تجريدية للتوضيح أو للتمثيل أي خلفية لمسرح .

وكنتيجة لمثل هذا المفهوم ، تأخذ مشاكل الحياة الشعبية طابعاً سوسيولوجياً تجريدياً ، طابعاً وصفياً فقط ، عديم الحياة وزائف الموضوعية . ويبدو هذا في أكثر أشكاله فجاجةً عندما يكون الموضوع حركةً ثوريةً . فالزعماء المنعزلون يجري تصويرهم بالطريقة الأدبية المألوفة ، بينما تبدو الحركة الشعبية كتلةً فوضوية بشكل متجانس ، وتسيّرها قوة طبيعية غامضة .

إن هذا الضرب من تصوير الحركات الجماهيرية يبدأ مع الاتجاه الطبيعي . وعند زولا ، لا تزال تركة بلزاك – ستندال القديمة تتضارب مع السوسيولوجية الجديدة . وفي رواية « **جيرمينال** » ، لا يزال تصارع الاتجاهين منظوراً بشكل واضح . وفي رواية « **الانهيار** » ، سبق أن انتصر المبدأ الجديد . وقد عزز تطور المرحلة الأخيرة هذه الاتجاهات ، مضفياً عليها دعماً آخر في مجموعة من النظريات العلمية والمنتحلة صفة العلمية (السايكولوجية الجماهيرية ... الخ) .

وهكذا تتخذ الحركات الجماهيرية طابعاً مبهماً مشوباً بالتقديس الأعمى . والجماهير لا تعود تتألف أبداً من ناسٍ أحياء فعليين لهم مطامح حية . والحركة الجماهيرية لا تبقى استمرار الحياة الشعبية حتى الآن والتعبير المكثف عنها ، بل شيئاً مستقلاً بذاته ، ورمزاً تأريخياً . وقد سبق أن أشرنا إلى الضعف في تصوير فويشتڤانغر لانتفاضة من انتفاضات الماضي . وتوجد آثار من ذات الضعف في رواية هنريخ مان ، **هنري الرابع** ، حيث يصوّر ليلة (سانت بارثولوميو) . وأحداث هذه الليلة التي يصورها ترتبط مباشرةً ببطله وبظروفه المحيطة ، ويجري نقلها بقوة شاعرية كبيرة . إلا أنها تحدث بأجمعها « فوق » ، في البلاط . أما سكان باريس ، المضللون بديماغوجية الجيزيين ، فهم يبدون وكأنهم نوع من البهائم المتوحشة الغامضة المتماثلة : وإذا نظر المرء إلى المشاهد

المماثلة عند (بروسبير ميريمي) لرأى كيف يترجم الكاتب الأقدم على نحو مختلف جداً هذه الحركات إلى أفعال إنسانية ومصائر إنسانية . وحتى ميريمي ، كما رأينا ، ليس بحال من الأحوال على نفس المستوى بهذا الشأن الذي عليه الروائيون التاريخيون الكلاسيكيون . ووصفه ليلة سانت بارثولوميو لا يبلغ بأي حال مستوى (مانزوني) ، مثلاً ، في تصوير انتفاضة الجياع أو مستوى (سكوت) في تصوير انتفاضة أدنبرة (**قلب ميدلوثيان**) .

ان الكتّاب العصريين يكتفون بخلق ألواح رمزية . ورواياتهم متصوّرةٌ سِيَراً لرجال عظماء منفردين . والأحداث مُجَمّعةٌ وفقاً لذلك حول التطور النفسيّ لهؤلاء الافراد . وعلى هذا حين يظهر الناس فعلاً – أي ليس مجرد موضوع انعكاسات البطل – يصبح هذا الطابع الفوضوي – الصوفيّ حتمياً . وطالما كانت روح الديموقراطية والحس الشعبي ليست قوية بالقدر الكافي للكتّاب ليعاملوا الانتفاضات الشعبية بوصفها عمليات مستمرة ضرورية وتكثيفات للحياة الشعبية الاعتيادية ، وطالما كانوا عاجزين عن تجسيد هذه التكثيفات في قصص إنسانية ، فان هذا النوع من الرمزية الفَتِيْشيّة يبقى شيئاً لا سبيل إلى تجنبه .

وما يجب تأكيده بهذا الصدد هو أسلوب وصف الحياة الشعبية الموضوعي كذباً ، والاجتماعي التصويري إلى حد ما ، الذي يسقط ضحايا له كتّاب لهم شأنهم . ويبدو الممثلون المنفردون للمضطهدين والمستغلين كنماذج لجنس بشريّ ثابت من الناحية الاجتماعية التصويرية وليس كشخصيات مستقلة ؛ أما حياتهم الخارجية والداخلية فتبدو أنها مستنتجة من مبادىء سوسيولوجية عامة ، : أي ، كيف يفكر نموذج كهذاويحسُّ... الخ ، في ظروف كهذه ؟ ولكن في تأريخ حقيقيّ سابق لحركة شعبية ما ، فان الطريقة المعقدة ، المتناقضة والفردية جداً التي يفكر بها المضطهدون فعلاً في وضعهم هي الشيء المهم . إن تصوير اليقظة الثورية للطاقات الشعبية المدفونة ، بصدق فني وتأريخي ، يجب اظهاره قبل كل شيء .

إنّ عظمة موضوعٍ ما التاريخية الحقيقية تعتمد على العظمة الداخلية للحركة الشعبية التي يصوّرها . وتكمن هذه العظمة الداخلية في القلب من الرواية التأريخية الكلاسيكية . وقد كان الروائيون الكلاسيكيون قادرين على نقل عظمة صادقة جداً وغير مدّعية نقلاً بسيطاً جداً واقتصادياً جداً . واذا انعدم هذا القلب أو المركز ، فسيلجأ الكاتب حتماً إلى تلك البدائل المشكوك فيها التي بحثناها في سياق الحديث عن فلوبير وكونراد فيرديناند مايير .

ولنأخذ على سبيل المثال تصوير السمات الوحشية والقاسية للعصور الماضية . فمن سوء الطالع أن عدداً قليلاً جداً من الكتّاب حرروا الآن أنفسهم كلياً من الاتجاهات الزائفة للرواية البرجوازية الحديثة . فهم في أحيان كثيرة جداً يبتهجون كل الابتهاج بأوصاف أعمال الاعدام والتعذيب الوحشية ... الخ ، غير مدركين بأن القارىء سرعان ما سيصبح معتاداً على هذه الأعمال الوحشية – لا سيما في رواية تاريخية – وسيعتبرها بعد فترة قصيرة جداً خصوصيةً ضرورية للعصر محل البحث ، وبذلك تفقد كل تأثيرها ، حتى ذلك المتعلق بالدعاية ضد وحشية الاشكال الاولى من الحكم الطبقي . وتكمن قوة الروائيين التأريخيين القدامى في أنهم أعطوا مكان الصدارة إلى الصدامات الانسانية التي انبثقت عن وحشية نظم الحكم المستبدة الطبقية القديمة . وبهذا الشكل ، فقد كان في معظم الأحيان من غير الضروريّ ابراز قسوة القانون في التطبيق ، ذلك أن وحشيته سرعان ما دفعت القارىء إلى التعاطف مع ضحيته . ولا نذكر الاّ قصة (ايفي دينس) في رواية سكوت : **قلب ميدلوثيان** . وطبيعي ان الكتّاب القدامى وصفوا الاعدامات ... الخ ، أيضاً ، الا انهم فعلوا ذلك باقلال بالغ وأكدوا دائماً المسلّمات والنتائج الانسانية وليس الطابع الوحشي – الوصفي للاعدامات – أي ، الاعدام بوصفه اعداماً . إنّ واقع أن اتجاهات كالوحشية وحتى الاغراب لا تزال غير مغلوبة يعطي دلالة فنية دقيقة على الوضع الحالي للرواية التاريخية المعاصرة في مسيرتها نحو التغلب على التركة الضارة التي خلّفها التطور الايديولوجي الرأسمالي الأخير .

٣ ـ الشكل السِيريّ و« مشكله ».

تُظهر الروايات التاريخية العصرية المهمة نزوعاً واضحاً إلى **السيرة** أو ترجمة الحياة الشخصية . والصلة المباشرة بين الجانبين في العديد من الحالات هي في أغلب الظن الطراز المعاصر من الأدب المحض التاريخيّ ــ السيريّ . ولكن هذه الصلة تكاد الاّ تكون في الحالات المهمة حقاً أكثر من صلة شكلية . وذيوع الشكل السيريّ في الرواية التاريخية الحالية مردّه إلى حدٍ ما أنّ أهم أنصاره يرغبون في أن يجابهوا الحاضر بشخصيات نموذجية كبيرة ذات مثل عليا انسانية بوصفها أمثلة ، وبوصفها رواد نضالات الحاضر الكبيرة الذين أعيدوا إلى الحياة .

وعلى افتراض توافر مفهوم العلاقات بين أبطال الرواية الرئيسين التاريخيين والشعب ، ذلك المفهوم الذي قمنا بتحليله ، فمن الحتمي أن تظهر السيرة بوصفها الشكل المحدد للرواية التاريخية العصرية . واذا كانت شخصية الماضي الكبيرة المجسد الوحيد حقاً للفكرة التاريخية الكبيرة ، واذا كانت الرواية التاريخية مَعْنيةً بما قبل تاريخ الافكار التي يجري الصراع عليها لحسمها ، جاز للكتّاب عندئذٍ ، وعلى نحوٍ يمكن فهمه ، أن يروا الأصول التاريخية الحقيقية لهذه الافكار ومعها أصول مشاكل الوقت الحاضر في تطور الشخصيات التاريخية التي تبنت وجسدت أفكار الماضي هذه . ولبعض النقاد المفرطين في تعجلهم و « حساسيتهم » عادةٌ في خلق علم جمال جديد ما أنْ يظهر نوع جديد من الكتابة . وهكذا فان أي مظهر في الأدب يُرفع فوراً ودون تمحيص

إلى مستوى معيار ملزم للأدب بصورة عامة . وقد خبرنا هذا تكراراً من الاتجاه الطبيعي إلى الاتجاه التعبيريّ ، ولدينا الآن لحسن الحظ متحف كامل لمثل هذه المعايير الجمالية العقيمة . ومع ذلك ، تبرهن الوقائع على أن الاعمال القليلة التي أفلتت من الازياء الادبية في عصرنا فعلت ذلك ، كقاعدة عامة ، بالرغم من هذه المعايير . ولا بدّ أن يوحي هذا بالحذر وبالقاء نظره على التجارب الفنية للجنس البشري خلال آلاف السنين القليلة الماضية . وتوجد كل المبررات لمثل هذا الحذر في ما يتعلق بالطراز الحالي من السيرة . ومهمّة علم الجمال والنقد ، في حالة ممارسة واسعة الانتشار مثل استخدام الشكل السيريّ في الرواية التاريخية ، لا بدّ أن تكون مجرد فحص نزيه لامكانات ومحدوديات الشكل . وأيّ تقنينٍ فنيّ للممارسة الحالية عديم الفائدة سواء للنظرية أو الممارسة . واذا استنتجنا المعايير الجمالية لاتجاه معين من مجرد الأعمال المنتسبة إلى هذا الاتجاه ، إذن فهي لم تعد معايير . وأي شخص جماليّ يخشى أن يعالج مسألة المعايير ، أي مسألة صحة اتجاه أو نوع أدبي معين ، فهو قد تخلى عن علم الجمال .

إذن فلننظر إلى الممارسة الأدبية بصورة أوسع نوعاً ما ، ولنتفحص كيف تناول كتّاب الماضي الكبار مشكلة السيرة ، وإلى أي حد استخدموا الطريقة أو الطرح السيريّ في فنهم . ولربما كانت ممارسة غوته الممارسة الأكثر إفادةً هنا ، وعلى وجه الخصوص لأن غوته صوّر مشاكل معينة من حياته بالذات كسيرةٍ صريحة وكمادةٍ لرواياته في آن واحد . ويحتوي كتابه : (**الشعر والحقيقة**) مادة كل من (**أحزان ڤارتر**) و (**تلمذة ڤيلهيلم مايستر**). واذا ما استقصى المرء هذه الأعمال من بدايتها وجد أنها تختلف عن العمل السيريّ . وبما أن بين أيدينا الآن النسخة الاولى من **ڤيلهيلم مايستر** ، نستطيع أن نرى بالضبط كيف أنها سيرة ذاتية أكثر جداً مما هي في النسخة النهائية .

إن أسباب هذا الاتجاه بعيداً عن العمل السيريّ يمكن رؤيتها بسهولة .

فالحياة الأكثر وعياً وتخطيطاً مملوءة بالحوادث التي لا يمكن تصويرها . وتقع سمات معينة بطريقة لا يمكن تجسيدها بشكل حسيّ . ولكي يعطيها المرء نفس الأهمية كما في الواقع ، كان عليه أن يبتدع مجموعة جديدة كاملة من الظروف . ولا يتطابق دائماً المظهر الخارجي للصدامات الدرامية مع مغزاها الداخلي . فأحياناً تؤدي صدامات ذات أهمية ضئيلة بحد ذاتها إلى عواقب تراجيدية ، وأحياناً لا تقع في الحياة اطلاقاً التراجيديا التي كانت ستكون التعبير الكافي الوحيد لاصطدام ما ، ويكون الصدام فاتراً ويؤدي إلى نتائج مهمة فقط من النواحي السيرية أو النظرية أو الابداعية ، ولكنه لا يؤدي إلى دراما قابلة للحياة . والناس الذين يتعامل معهم بطل سيرة ذاتية متطور يأتون ويذهبون مصادفة ، والتاريخ الخارجي لعلاقات الناس بعضهم بالآخر لا يتطابق في الواقع أبداً مع أهميتها الداخلية أو الدرامية أو الملحمية . ولهذا السبب قال هيغل بانصاف تام للملحمة التي تُركّب حول السيرة : « في السيرة من المسلّم به أن الفرد يبقى هو ذاته ، الا ان الأحداث التي هو منغمرٌ فيها يمكن أن تقع على نحوٍ مستقلٍ تماماً وتُبقي على الموضوع فقط بوصفه نقطة ارتباطها الخارجية والصدفية تماماً » .

واذا قارن المرء **ڤارتر** بقصة (لوتي بَفْ) في السيرة الذاتية ، استطاع أن يرى بوضوح ماذا أضاف غوته في الرواية ، حيث خلّف وراءه ، بوصفه كاتباً ، العمل السيريّ . وفي **ڤارتر** أدخل العنصر الاجتماعي على الصراع ورفع صدام الحب إلى صعيد تراجيدي . وبكلمة ، ان كل شيء يعطي **ڤارتر** تأثيراً مضيئاً وجدة أو طراوةً أبدية هو غير صحيح من الناحية السيرية . وما من سردٍ سيريّ لقصة لوتي بَفْ كان بامكانه أن يبلغ من بعيد عظمة ڤارتر الشعرية ، لأن عناصر هذا الشعر تكمن في معايشة غوته هذه القصة
ليس في القصة نفسها كما حدثت فعلاً . ولكن حتى عندئذ لم تكن هذه إلا عناصر وبدايات في تجربة غوته . فقد كان الأمر لا يزال يتطلب قدراً هائلاً من الابتداع الشعري ، واكمال وتوسيع وتعميق مهمة التعميم ، قبل أن تتمكن

قصة وشخوص **ڤارتو** من التكوّن في الشكل الذي نعرفه اليوم .

هذا هو الموقف العام للكتّاب الكبار في ما يتعلق بالواقع بصورة عامة وبالتالي بواقع حياتهم ذاتها ، وبسيرتهم ذاتها . وبما أن الواقع اجمالاً أغنى وأكثر تنوعاً دائماً من حتى أغنى الأعمال الفنية ، فما من تفصيل ، قصة ... الخ ، كيفما كان أحدهما مستنسخاً بدقة ، وموثوقاً من الناحية السيريّة ، ومهما يكن حقيقياً ، يستطيع بحال من الاحوال أن يتنافس مع الواقع . واذا رغب المرء في أن يعيد خلق غنى الواقع ، وجب عليه اعادة صياغة كامل سياق الحياة ، كما يجب أن تتخذ كتابته تركيباً جديداً كلياً . واذا كان ممكناً أن تستخدم هنا التفاصيل ، والقصص ... الخ ، الموثوقة من الناحية السيريّة ، كما هي ، فسيكون ذلك مصادفة حسنة الطالع بشكل خاص — بالرغم من أنها حتى في هذه الحالات لا يمكن تركها كما هي ، لأنّ محيطها ، وما أتى قبلها وبعدها ، سيكون قد تغير تغيراً حاسماً ، وستقوم هذه التغيرات بتحويل النوعية الفنية للقصة السيريّة .

إن هذه حقائق معروفة جداً ، ويمكن أن تراقب في ممارسة أهم الكتّاب . ومع ذلك فهي لا تعطي إلا المقدمات العامة للمشكلة التي تهمنا بوجه خاص : أي مسألة ما اذا كان ممكناً ، وبأية طريقة ، التصوير السيريّ **للرجال العظماء** في التاريخ . إنّ غوته يصور عدة أشياء في **ڤيلهيلم مايستير** ويسردها في شكل سيرة ذاتية فيما بعد في **الشعر والحقيقة** . وهو يجعل من ڤيلهيلم مايستير ممثلاً لهذه الاتجاهات في الحياة ، وهي الاتجاهات التي كانت حاسمة بالنسبة لشبابه ولتطوره إلى مرحلة الرجولة ، ممثلاً لتلك الاتجاهات بين أفضل جزء من الشبان البرجوازيين في منعطف القرن الثامن عشر الذي أدى إلى ازدهارٍ جديدٍ للاتجاه الانساني . وكشخصية من هذا النوع ، يحمل ڤيلهيلم مايستير العديد من السمات الشخصية لغوته نفسه ، ويحتوي تطوره قصصاً لا تحصى من حياة خالقه . ولكن غوته ، عدا هذه التغييرات الجوهرية ، التي حللنا تواً طبيعتها

في حالة **ڤارتر** ، يقوم بتصحيح واحد آخر في صفة بطله : إنه يجرده من **العبقرية** الغوتية . ويفعل (غوتفريد كيللر) الشيء نفسه في رواية **سيرته** الذاتية الأعمق : **(هنري الأخضر)** . ولماذا ؟ لأن كلا الفنانين الروائيين الكبيرين — غوته وكيللر — رأيا بوضوح بأن بالتصوير السيريّ لعبقرية ما ، والسرد السيري لتطور رجل ذي عبقرية ولمنجزاته ، يتضارب مع وسيلة التعبير الخاصة بالفن الملحمي .

ولربما اضطر المرء إلى تصوير نمو الشخص العبقري بطريقة دراسة **تاريخ تطوره** ، أي بطرح وسرد ووصف ... الخ ، حقائق وقصص من حياته ، وهذا ينطوي دائماً على نوع من « التبسيط أو القطع » ، كما سنبين هذا قريباً بالتفصيل . وذلك أنّ ظروف الحياة التي تكشف فيها عن نفسها صفةٌ من صفات العبقري ، والتي تتوقد فيها العبقرية ، وتظهر منجزات العبقري لأول مرة (من وجهة نظر سيريّة — نفسية) ، لا تقوم في الحقيقة بأكثر من تهيئة مناسبة أو فرصة خاصة يمكن بمقابلتها الكشف عن هذه الصفات أو المنجزات . والصلة بين المناسبة والانجاز لا يمكن أن تفعل أكثر من الظهور بمظهر الصدفيّ حتى في أفضل التصويرات . ولن يتبدد الطابع الموضوعي للصلة الصُدَفية بالخلق الأدبي . وكلما كان عمل الكاتب أفضل ، أي كلما صور على نحو أصدق المناسبة المعنية على أساس المادة المفحوصة بعناية والمختارة من الحياة المفترضة ، ظهر طابعه المناسبيّ والصُدَفيّ موضوعياً بمظهر أكثر إثارةً للملاحظة والدهشة .

وإذا نفينا إمكان تصوير العبقري بالأسلوب السيريّ — النفسي ، والتاريخي — التطوري ، فنحن بالتأكيد لا ننفي امكان تفسير العبقرية بطريقة تاريخية — — تطورية ، كما لا نريد أن نحيط العبقرية بلغز استحالة التفسير . بل على العكس، نحن ننكر بأن هذا النوع من التصوير ممكن لأننا نعلم كم يرتبط الانسان ذو العبقرية ارتباطاً واسعاً جداً بحياة زمانه الاقتصادية — الاجتماعية ، والسياسية

والفكرية **بأجمعها** ، وبنضال الحركات الكبيرة ، والصراعات الطبقية ، وتطور تراث عصره الماديّ والفكري ... الخ ، وبأنه يثبت عبقريته بالأصالة التي يوسع بها ويركز ويعمم تلك الاتجاهات الأهم في حياة عصرٍ ما .

الاّ ان هذه **الصلة** بالضبط هي التي لا يمكن جعلها واضحة **مباشرةً** في الحقائق والأحداث السيريّة التي يجب أن يعمل معها كاتب السير أو كاتب السيرة الذاتية **الفنيّ** بوصفه **خالق** الشخصية . ولا يمكن الكشف عن هذه العلاقات إلا على أساس **تحليل** واسع وعميق ومعمّم جداً لعصرٍ ما . ولا يقتصر الأمر على وجوب **استقصائها** بوسائل علمية ، بل بالوسائل العلمية **فقط** يمكن طرحها على نحو يفي بالمرام . واذا نظر المرء إلى « **الشعر والحقيقة** » لغوته في ضوء هذه العلاقات ، لأدرك أن غوته كلما أراد أن يوضح تطابقاً ما بين نفسه وحركات عصره الكبيرة خلال مراحل معينة من تطوره تخلى عن طريقة الحكاية أو القصة . وفي كل حالة من هذا القبيل يستخدم غوته الوسيلة العلمية، التاريخية ، لأعلى الأنواع فكرياً وفنياً .

إن أسلوب المعالجة العلمية هذا ، بوصفه طريقة أو منهجاً ، يحتاج إلى تأكيد خاص جداً في أيامنا نحن . والسبب هو أنه أصبح أسلوباً ذائعاً على نحو متزايد ، الازدراء بالطريقة العلمية بنوعٍ من النسبيّة المتعالية ؛ بينما يجري إقرار المنجزات العلمية المعترف بها بتتويجها بلقب « فن » . وطبيعيّ أن الأعمال المهمة في العلم التاريخي غالباً ما أستخدمت الوسائل الفنية أيضاً . وهذا لا يعني مجرد نثر جيد ومعبر ، إنه يعني وصفاً ذكياً ، طرحاً مجسداً ، سخريةً وهجاءاً قويين ... الخ . وما من واحدٍ من هذه سيقوّض الطابع الأساس للنهج العلمي ، الذي مهمته كشف العلاقات وفقاً للقوانين الموضوعية التي تحكمها . ومصائر الأشخاص المنفردين ، **المجربة بوصفها مصائر فردية ، لا تستطيع** أن تقدم وسيلة لايضاح العلاقات والقوانين الموضوعية . ولخلق صورةٍ تأريخية جيدة حقاً لشخصٍ مهم يحتاج المرء إلى اظهار فرادته الشخصية ، سيمائه الفكرية ،

فرادة منهجه ، المغزى الموضوعي لهذا المنهج في سياق أهم الحركات التي تقود من الماضي إلى المستقبل ، والتي يقف عند مفترقات طرقها والتي أسهم بتطورها بشكل أصيل – وهي جميعاً يجب أن تُظهر في شكل معمم جداً ، ولأنه معمّم فهو ملموس علمياً ، مستخدماً الطريقة العلمية الصحيحة .

إن هذا سوف ينتج مستوى من الكتابة عالياً جداً ، ولكنه ليس فناً . ومن جوانب عصرنا الكوميدية هو أن الثناء الوحيد الذي يستطيع المرء العثور عليه لأعمال من أمثال كتاب هيجل : **علم ظاهرة الروح** وكتاب ماركس **الثامن عشر من بروميير** هو أن يضعها في نفس صنف مؤلفات (آرثر سنيتزلز) أو (جيمس جويس) . وهذا ليس فقط ثناءاً أكثر مما يرقى إليه شك على المنجزات العلمية – إنه أيضاً علامة للتفهم المتناقص لمبادىء الفن الحقيقية .

وسنأخذ مثالاً مميزاً لنوضح المهام التي تواجه سيرة علمية لرجل ذي عبقرية . فقد كان من أهم نقاط التحول في تأريخ المعرفة وصف ماركس السلعة الوحيدة التي يستطيع العامل الأجير أن يبيعها بأنها « **قوة عمل** » بدلاً من « العمل » . وبالنسبة لأي كاتب حقيقي لسيرة ماركس ، ستكون إحدى مهامه الرئيسة الكشف عن الطريق الذي أدى إلى هذه البصيرة الرائعة التي ثوّرت علم الاقتصاد . وسيترتب عليه أن يبين الحد الذي بلغه الاقتصاد ما قبل الماركسي في هذه المسألة ، والتناقضات التي أصبح متورطاً فيها نتيجة عدم وضوح صنف « العمل » والأسباب الاجتماعية لهذه المحدوديات . وفي ذات الوقت ، كان سيترتب عليه أن يبين ، مقابل المادة السيريّة من حياة ماركس وعمله ، كيف تطورت هذه المشكلة حتى بلغت صيغتها الواعية والواضحة ، وأية فترة طويلة كان لا يزال ماركس يستخدم فيها مفهوم « العمل » خلال شبابه ليس حرفياً فقط بل من حيث المعنى أيضاً ، حيث يبدأ يعزو معنى جديداً وغنياً ودقيقاً إلى الكلمة القديمة حتى يتكشف الطريق بصورة كاملة . ومع ذلك ، فحتى على افتراض أن المرء عرف بالضبط اللحظة التي

توصل فيها ماركس إلى صياغته ، فان طرح هذه اللحظة ما كان يمكن أن يكون له أكثر من أهمية عابرة . وذلك أن الاكتشاف نفسه كان ضرورة من ضرورات الصراع الطبقي بين البروليتاريا والبرجوازية ، وهو صراع تطلّب الكشف عن الطابع الحقيقي للاقتصاد الرأسمالي – ومهّد بالتالي الطريق لفهم كامل لجميع أشكال الاقتصاد . ومن وجهة نظر هذه الضرورة الموضوعية فان مسألة ما إذا كان ماركس قد توصل إلى صياغته في محادثة مع انجلز ، في تمشيه في مكتبه أو في مكان آخر ، مسألة مصادفة صرفة .

إنّ كل سيرة لشخص مهم ستحتوي عدداً كبيراً من هذه المشاكل . والأدب المحض السيريّ الحاليّ يجد متعةً بالغة في صور « المناسبات » المنفردة ، تلك الصور الزائفة فنياً و « المعمقة » نفسياً ، بدلاً من إظهار العلاقات الاجتماعية الكبيرة وإنعكاسها في العلم والفن . ومقابل هذا يجب أن نؤكد بكل قوة ضرورة طرح العلاقات الموضوعية الكبيرة . وعلينا أن نقول إنه لا يوجد أيّ طريقٍ يؤدي من تفاحات شيلر الفاسدة إلى **والينشتاين** أو من قهوة بلزاك السوداء ، وتمثال نابليون النصفيّ ، وثوب الراهب وعصا المشي إلى **الكوميديا البشرية** ... الخ .

ولكن حتّى « أعمق » التحليلات النفسية لمختلف حالات الحب والصداقة لدى الرجال العظماء لا تساعدنا في الواقع على فهم أعمالهم على نحو أفضل بأي شكل من الأشكال . بل على العكس ، فبقدر ما يتعلق الأمر بالعلاقات الانسانية المهمة فعلاً ، تُفَسر هذه الأعمال بالعلاقات الموضوعية الكبيرة على نحو أفضل بكثير مما تفسرها النفسية السيرية الصرفة . وكانت صداقة ماركس وانجلز قد صاغتها الضرورات الموضوعية لحركة الطبقة العاملة الثورية . وكان تفاني كليهما بصورة تامة لتحرير البروليتاريا ، وعبقريتهما في إيجاد النظرية الثورية وتوسيعها ، وفي قيادة حركة الطبقة العاملة الثورية ، هما اللذان أعطيا صداقتهما ذلك العمق الانساني والوحدة التي لا تنفصم والتي

تهزنا هزّاً . وكلما عرفنا عن كثب هذه العلاقات الموضوعية ومحتواها الماديّ ، إستطعنا أن نستوعب على نحوٍ أعمق الطابع الانساني للصداقة بين ماركس وانجلز . وذلك أننا فقط بفهم هذه العلاقات نستطيع أن نفهم حقاً الدور الشخصي الذي لعبه كل منهما في عمل حياتهما المشتركة والطابع التكاملي ، على نحو سعيدٍ جداً ، لتعاونهما . والوقائع الشخصية في حياتهما ، تلك الوقائع التي نقلت الينا ، تقدم إضافة مهمة جداً إلى هذه العلاقات . إلاّ أن من الوهم الأعتقاد بأن المرء يستطيع أن يبدأ من هذه الحقائق الحياتية المنفردة وينتج صورةً فورية للعلاقات الكبيرة .

ونحن نكرر : إن الحقائق المتعلقة بحياة رجلٍ عظيم ما تخبرنا في أحسن الحالات عن المناسبة الخاصة التي أنجز فيها شيءٌ عظيم ما ، الا أنها لن تعطينا أبداً السياق الفعلي ، السلسلة الفعلية للأسباب التي لعب من جرائها هذا الانجاز العظيم دوره في التاريخ . وبمقدور المرء أن يعترض على هذا على أساس أن الروائي التأريخي ، أيضاً ، لا يستطيع أن يصور أكثر من المناسبة الخاصة التي ينجز مقابلها أبطاله مآثرهم . الا ان هذا الاعتراض يتغاضى عن الفرق في علاقة الصدفة بالضرورة في الحالتين . فمما يميز الحياة الأنسانية أنّ المناسبات التي تنتج أهم المشاعر أو التجارب أو المآثر صدفية . ولكن ، إذا كان الطابع الفعلي للشخصية الأدبية المعنية قد تم الكشف عنه في مأثرة هذه الشخصية ، فعندئذ ، وبالرغم من أن مناسبة المأثرة تبقى صدفية ، فهي تحتل بالضبط المركز الذي سيُطلَب منها في الواقع . والسبب هو أن واقع أن الضرورة تؤكد نفسها عبر صدفٍ من هذا النوع ، هو جزءٌ من الحياة .

ومع ذلك ، فسيحافظ الكاتب الحقيقي على النِسَب الصحيحة حتى في هذه الحالة . أي ، انه قبل ادخال المناسبة سوف يوضح القوى الاجتماعية التي تضم شخوصه إجمالاً ، وفي نفس الوقت يبيّن الصفات النفسية للشخصية الخاصة محل البحث . وعندئذ فسوف تُترجم العلاقة بين الاثنين من جانب

المناسبة إلى المأثرة . وهكذا فسوف تحتل المناسبة مركزاً في سياق الحياة المعني متلائماً مع مركزها المماثل في الواقع الموضوعي . وفي نفس الوقت ، وكما هو طبيعي في الأدب ، فستجعل الضرورة ظهورها أكثر وضوحاً وتعمداً مما يقع عادة في الحياة .

والأمر مختلف مع انجاز تأريخي ما ، طبيعتُه أن يأخذ الجنس البشري خطوةً إلى أمام في حقل معين . إن هذا هو ما يعطي كل انجاز تاريخي كبير طابعاً موضوعياً وضرورياً . وصفته الجوهرية هي أنه يتفق مع الواقع الموضوعي اتفاقاً أغنى وأعمق من هذه الخطوات الأمامية السابقة . وإذن ، تكمن أهميته في هذا المحتوى الموضوعيّ ، وكما بيّنا ، لا يمكن فهمه الا إذا كشف النقاب عن العلاقات الموضوعية المحيطة به . وإذْ تُجابَه المناسبةُ الفورية بهذه العلاقات فهي تفقد كل ما فيها من قيمة . أمّا ما إذا كنا على علمٍ بها أو لم نكن فليس لذلك من أثر ، سلباً أو ايجاباً ، في معرفتنا عن العلاقة الفعلية . وهذا بينما لا يمكن ، في الأحداث التي تقع في مجرى الحياة الطبيعي ، الاستغناء أبداً عن معرفة المناسبة في جمعها الصحيح بين الصدفة والضرورة لفهم المأثرة .

وهنا نرى السبب الرئيس في أن منجزات رجال التاريخ العظام **كمنجزات** ، أي كأعمال ، لا يستطيع أن يبلغها الأدب . وقد قال غوته مرةً عن مهمة الشاعر :

> وحين يكون الإنسان أخرس في سكرات موته
> أعطاني الله صوتاً لأقول كم أنا أعاني .

وطبيعي أن الأمر ليس مجرد مسألة معاناة ، اذا أردنا تعريف رسالة الشعر . ومع ذلك ، يصف غوته مهمة الشعر الرئيسة وصفاً صائباً — وهي مهمة لا يستطيع الا هو تأديتها : فهو ينقل إلى جميع مظاهر الحياة صوتاً أكثر تميزاً ، أكثر اتساقاً ، صوتاً يمكن فهمه على نطاق أوسع ، وفي جوهره

أصدق ، وأقرب إلى جوهر الحياة مما تملكه هذه المظاهر في الحياة نفسها . ولهذا السبب بالضبط ، يكمن الانجاز العظيم وراء متناول الأدب . والكاتب لا يستطيع أن يوضحه إلى أي حد أكثر مما هو عليه . إنه يستطيع أن يبين كيف هو مرتبط بالحياة والتأثير الذي له في الحياة ، الا أنه لا يستطيع أن يرسم العمل . وقد تكون مهمة أدبية ذات شأن هي تبيان كيف أن الناس زمن اضطهادات الكنيسة توجهوا بشجاعة إلى المقصلة ، وتحملوا بشجاعة عذابات محاكم التحقيق في سبيل حقيقة العلوم الناشئة حديثاً ، في سبيل حقيقة مشروعية الكون القائم بذاته . كما سيكون من المهام الأدبية المهمة تبيان الأسس الانسانية والفكرية والمعنوية لمثل هذا السلوك . وفي مثل هذا التصوير ستشرق الأهمية التاريخية ــ العالمية لمنجزات كوبرنيكس وكيبلر وغاليلو في ضوء لم يحلم به أحد من قبل . ولكن حتى أعظم الكتّاب (وأكثرهم تضلعاً في العلم) لم يكن بمقدوره أن يضيف شيئاً إلى قانون غاليلو عن الأجسام الساقطة . لقد كان يستطيع مجرد أن يدخل هذا القانون في عمله .

ولهذا السبب ، صوّر دائماً كتّاب الماضي الكبار ، الذين عرفوا إمكانات ومحدوديات الأدب ، منجزات الأشخاص الكبار **بتأثيراتها** . وبنفس الطريقة ، كان كل كتّاب الماضي الملحميين الكبار يصورون دائماً الجمال بتأثيراته ــ من هيلين طروادة لهوميروس إلى آنا كارنينا لتولستوي ــ وليس بوصف مباشر إطلاقاً . وقد قال غوته مرةً عن فتح طروادة بأنه لا يمكن تصويره ، « وكلحظة انجاز في مصير عظيم » ، فهو « لم يكن ملحمياً ولا تراجيدياً ، وفي معالجة ملحمية حقيقية لا يمكن أن يشاهد إلاّ من مسافة بعيدة إما من الأمام أو من الخلف » . ومنجزات الأفراد التأريخيين الكبار لها أيضاً هذا الطابع من التحقيق .

إنّه لتحيّزٌ عصريٌّ الافتراض بأن الموثوقيّة التاريخية لواقعة ما ستضمن فاعليتها أو تأثيرها الشعريّ . ويتعزز هذا التحيز عندما تكون المسألة متعلقة

بأقوال ووقائع في حياة رجالٍ تحبهم الجماهير وتحترمهم بحق . وإنّه لأمرٌ يمكن فهمه تماماً أن تتوق جماهير العمال المحررة في الاتحاد السوفياتي إلى تفاصيل حية وشاملة ومثيرة عن حياة زعمائها المحبوبين والمحترمين ، ماركس ، انجلز ، لينين وستالين . وهذه الرغبات يمكن ويجب أن تُلبى . إلا أنها لا يمكن أن تُلبى إلا عن طريق سِيَرٍ **علمية** على مستوى أدبيّ عالٍ ، وكاملٍ فكرياً ، وشعبيّ في ذات الوقت . وذلك أنه فقط في العلاقات الموضوعية الكبيرة ، المطروحة بشكل علمي ، ستظهر على نحوٍ إنسانيّ أيضاً السمات التي من أجلها يُحَبّ هؤلاء الرجال ويُحترمون . وما من تجميع لوثائق صحيحة يستطيع بأي حال أن يلبي هذه الرغبات ، مجرد رغبات الجماهير .

وإذا أراد كاتب أن يصوّر ماركس ، مثلاً ، فماذا ستكون النتيجة ؟ إنّ ماركس سيمشي بصورةٍ مستقيمةٍ جيئة وذهاباً في غرفته ، كما نعرف ذلك من ذكريات لافارغ ، وسيدخن سيجاراً ، وستكون منضدته مكسوة بكتبٍ ومسودات مبعثرة (أنظر مرة أخرى لافارغ ، ليبكنيخت ... الخ) . وكل هذا سيكون صحيحاً من الناحية التأريخية ، ولكن هل سيجعلنا أقرب إلى شخصية ماركس العظيمة مما نحن عليه ؟ بالرغم من موثوقية كل السمات الفردية ، فان هذه الدراسة يمكن أن تكون دراسة أيّ باحث عادي أو سياسيّ سيّء . ومن المسلّم به أن الكاتب سيجعل ماركس **يتكلم** أيضاً . ومرة أخرى ، علينا أن نحصل على نصٍ موثوق — مقتبسات ، مثلاً ، من الرسائل الموجهة إلى كوغلمان . وستكون ، طبعاً ، الافكار المعلنة صحيحة وذات مغزى ومهمة ، الاّ أن أصلها في المحادثة المعنية ، وطابعها بوصفها مظاهر فكرية لحياة ماركس **لا** يمكن أن تظهر مقنعة . وهي في سياقها الأصلي أقوى بحد ذاتها وأكثر مباشريةً إنسانياً مما يمكن أن تكون في أي إعدادٍ أدبيّ كهذا .

والآن فلنأخذ مثلاً معاكساً . إن كتاب لينين **الدولة والثورة** يتضمن عدداً كبيراً من المقتبسات عن ماركس ، إلا ان من الواضح أنه لا يوجد أي

شيء « أدبي » من بعيد بالمعنى الحديث في أسلوب لينين الصريح في الطرح . ومع ذلك ، يحصل قارىء هذا العمل الرائع على انطباع قويّ عن شخصية ماركس السياسية والثقافية . ولماذا ؟ لأن لينين يلخص وجهات النظر الرئيسة للثورات الأوربية في القرن التاسع عشر بطريقة رائعة نظرياً ، وملخصة بوضوح ، وشعبية ، وهذا يمكّننا من أن نلقي نظرة ، اذا صح التعبير ، داخل الورشة الفكرية لمؤسس الاشتراكية العلمية . فنحن نرى كيف أن الأحداث الثورية الكبيرة تجعل تفكيره خصباً في المسائل المركزية الخاصة بالثورة ، وكيف أن تعميماته الجريئة والصحيحة دائماً تكشف عن اتجاهات التطور التاريخي التي لا تزال مخفية ، وكيف أن نفاذ بصيرته في الواقع يسبق بشكل نبوئي التطور التاريخي . ومثل هذا الطرح ، ولكن مثله فقط ، يبرز الأهمية الإنسانية لشخصية ماركس التي يجب ألا تفصل عن عظمته بوصفه مفكراً وسياسياً . ومن غير المشكوك فيه أنها مهمة علمية وأدبية رئيسة أن تكتب سير القادة الكبار للنضال البروليتاري التحرري ، تلك السير التي تتطابق فعلاً مع هذه المطالب ، والمطالب فحسب ، التي تتوجه بها الجماهير . ولكنها لا يمكن أن تُستبدل اطلاقاً بأدبٍ محض سِيَريّ ، بحشر حقائق سيرية موثوقة في الروايات . وتحتوي سيرة ماركس التي كتبها (فرانز ميهرينغ) عدة أخطاء ومحدوديات أيديولوجية . ومع ذلك فهي تتيح للمرء أن يعرف شخصية ماركس الانسانية على نحو أكثر وضوحاً وكفايةً مما تسمح به أية معالجة أدبية محضة .

ولنوضح هذا بمثل آخر استشهدنا به في الجزء الأول من هذه الدراسة — المقطع الجميل من مؤلف لينين : **هل سيحتفظ البلاشفة بسلطة الدولة ؟** إنّ مثال التأثير الذي تمارسه ملاحظات عامل من العمال بصدد الخبز الأفضل في أعقاب انتفاضة تموز ١٩١٧ ليس فقط حجة مقنعة جداً في سلسلة فكر لينين ، بل هو يلقي أيضاً ضوءاً رائعاً على نحو غير معهود داخل ورشة عقله ،

جاعلاً من قائد ثورة أوكتوبر الكبرى قريباً جداً منا بطريقة إنسانية وشخصية. فنحن نرى فجأةً بهذا المثال كيف راقب لينين مراقبةً حساسةً الوقائع التافهة جداً ظاهرياً في حياة الناس العاملين، وبأية سرعة خاطفة ودقة استخلص استنتاجات معممة بعيدة الأثر من هذه التجارب. ولكن دعنا لا ننسى بأن الأثر القويّ لهذا المقطع مردّه أن لينين بناه ضمن سلسلة حججه التي لا يمكن كسرها علمياً. وصحيح أن المقاطع ستكون صحيحة وعميقة تماماً بغير الملاحظات التي تسبقها وتعقبها، ولكنها ما كانت لتملك هذا التأثير المباغت، المثير، والانساني حقاً.

ان لهذا الحدث عند لينين أثراً كاملاً جداً. ولكن لو كان كاتب قد أغري بتصويره بأسلوبٍ أدبيّ محض فماذا كان سيتوافر لدينا؟ وصفٌ للغرفة، وجوّ للعمل. المنضدة ستكون منصوبة، الزوجة تجلب الخبز، والرجل يدلي بملاحظاته عن نوعيته الجيدة في سياق انتفاضة تموز — وعندئذ ستأتي «فجأة». كطلقة مسدس، تأملات لينين العميقة والصحيحة. وما كان في نص الكراس الأصلي مثيراً انسانياً وملهماً فكرياً سيصبح الآن قطعة **مونتاج** سخيفة. هل يمكن، إذن، أن يُصوِّر العبقري، رجل التاريخ العظيم، فنياً بحال من الاحوال؟ (*) عن هذا السؤال، أجبنا اجابة واضحة

(*) ملاحظة (كتبت في ١٩٥٣). اليوم، ربما اعترض شخص على الملاحظات السابقة بأشارته إلى تصوير توماس مان لـ (ادرين ليفيركيوهن) في روايته: فاوست. ولا بد أن أكون أنا آخر من يشك في انجاز (مان) الفريد؛ في خلقه الفردي والنمطي معاً، لشخصية موسيقي بارز من وجهة نظر حياته الفنية (قارن: دراساتي عن توماس مان). إلا أن على المرء ألا ينسى أبداً بأن ليفيركيوهن قد رسم من وجهة نظر «**مشكله**» (النمطي)، ليس بوصفه عبقرياً بل بوصفه **موهبة** كبيرة **مجهضة**. وهكذا فليس لأصل هذا «المشكل» المصور تصويراً لا يضارع أية صلة نفسياً بالمسألة التي كنا نعالجها هنا، أي الأصل المصور سيرياً الخاص بالعبقري. كما يجب أن يضاف اليه، بالمناسبة، بأن أسلوب توماس مان السيري يتضح، إذا ما درس عن كثب، بأنه أبعد ما يكون عن السيري. ولم تنطلق العلاقات التركيبية =

وبالايجاب في الفصلين الأولين من هذا الكتاب . وقد بينّا أن للـ « الفرد التاريخي – العالمي » مكانه العضوي في الرواية بوصفه شخصية ثانوية ، وفي التراجيديا بوصفه الشخصية الرئيسة . وآراؤنا الحالية في استحالة التصوير الملحمي – السيريّ لا تتناقض مع هذا ، بل هي في الحقيقة تؤكده من زاوية مختلفة ، سلبية . إذْ لماذا كان هذا التصوير ممكناً عند كتّاب الرواية التاريخية والدراما التاريخية الكلاسيكيين ؟ كان السبب هو أنهم صوّروا الرجال العظام على أساس رسالتهم التاريخية الملموسة ، على أساس اجمالي العوامل الحاسمة الاجتماعية – التاريخية الموضوعية . وقد رأى كتّاب الفترة الكلاسيكية ، نتيجة تجاربهم الاجتماعية الواسعة والعميقة ، مهمة الرجل العظيم في التاريخ رؤية واضحة (مهما يمكن أن يكونوا مخطئين أحياناً في أحكامهم النظرية في هذه المشكلة) . ومن هذه التجارب ، صوّر كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيون صدامات في التاريخ الانساني كبيرة ومملوءة بالأزمات ، وظهر « الفرد التاريخي – العالمي » في أعمالهم شخصية كبيرة لأنه جسد حسياً في شخصه هو القوى الاجتماعية المتصادمة . ومن هذه التجارب ، رسم كاتب الرواية التاريخية الكلاسيكي صورة عريضة وغنية للحياة الشعبية ، وطرح « الفرد التاريخي – العالمي » بوصفه التركيز والتجسيد الأعلى للاتجاهات المهمة في انتقال مهم في الحياة الشعبية . وينشأ حسم وأصل « الفرد التاريخي – العالمي » عند كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين استناداً إلى الكشف عن هذه الاتجاهات وتوسيعها . ونحن نعيش في هذه الروايات الطريق الموضوعي للتطور الاجتماعي

= المشتركة بين حياة وعمل اندريان ليڤيركيوهن الا في ذات الحالات غير الثابتة والنادرة جداً من مناسبات خاصة في حياته . وبصورة رئيسة ، فان أصل مراحل التطور في الشخصية المركزية وأعمالها وأزماتها هو طرح (مان) الواسع والمدرك بعمق ، للحياة الاجتماعية التي تنمو منها – تاريخياً وعلى نحو موضوعي – الأعمال ، الأزمات ... الخ. وكذلك يعمل التعاقب الزمني المزدوج في الرواية على إيضاح **هذه** العلاقات : فتأملات (زيتبولم) وهو يكتب سيرة ليڤيركيوهن تلقي ضوءاً تاريخياً حقيقياً على الأصل التاريخي الفعلي من وجهة نظر النتائج.

ـ التاريخي الذي يكون السبب في أن يصبح (كوتوزوف) او (بوغاجوف) او (كرومويل) او (ميري ستيوارت) في نقطة معينة مراكز قوة تتحد فيها القوى الاجتماعية لأزمة من الأزمات . (وتجدر الملاحظة بأن « الفرد التاريخي — العالمي » لا يحتاج بأي حال إلى أن يكون عبقرياً) .

وبهذه الطريقة فقط ، يمكن التعبير عن الجديد ، عن الخاص نوعاً الذي يمثله « الفرد التاريخي — العالمي » . ونحن نعيش ، في الاشكال الأكثر تنوعاً ، حركة القوى الشعبية في اتجاه معين ، ونعيش عجزها عن أن تدرك ادراكاً كافياً محتوى هذا الاتجاه ، وضعفها في انجاز المآثر اللازمة لتحويل هذا الاتجاه إلى واقع . وحين يظهر « الفرد التاريخي — العالمي » ، ثم — وفقاً للظروف التاريخية الملموسة وتكيّفه الشخصي — يجد جواباً عن هذا السؤال ويترجمه إلى حركة ، فعندئذ ، وعندئذ فقط ، يصبح واضحاً لنا أصل ما هو جديدٌ تاريخياً . وهذا ما ينطبق ، في ذات الوقت ، على دور الرجل المهم ضمن هذا التطور .

وفي هذا النوع من التصوير ، تأخذ المناسبة التي تعبّر قولاً وعملاً عما هو جديـــد مركزاً يتطابق مع طابعها الفعلي . وصدفيتها لا تُزال أو تُصفى . الاّ أن صدفية بطل المناسبة ليست أكثر من الصدفية الثابتة في أي حدث فردي في الحياة الانسانية : ومع ذلك يوجد هذا الحدث الفردي في علاقة عضوية — تاريخية مع تلك السلسلة من الأحداث المنفردة التي هي بحد ذاتها صدفية بالمثل والتي يؤكد فيها وعبرها نفسه دائماً اجمالي الضرورة التاريخية . والضرورة نفسها تنتجها الوحدة الاجتماعية — التاريخية الداخلية المعقدة للحركات الشعبية بالاضافة إلى العلاقات المباشرة والنفسية . والمناسبات المنفردة التي تقوم بمهمة رسم المراحل المختلفة التي تكشف فيها الضرورة التأريخية عن نفسها لا يلزم أن يرتبط بعضها ببعض بصورة مباشرة . وليس ضرورياً إلاّ أن يجعل الحدث ، في مسالكه المعقدة وصعبة الحل ، الجدلية الداخلية لهذا التطور واضحةً لنا .

إن من اليسير أن نرى أية كوابح ايديولوجية تعمل ضد هذا النوع من التصوير لدى الكتّاب العصريين . إن تطور الرأسمالية يبعد حتماً الكتّاب عن الحياة الشعبية ، وهم يرون استجلاء قوى المجتمع الرأسمالي الفعالة الداخلية أمراً يتزايد صعوبة ، ونتيجة لذلك يأخذ نفس الاتجاه بالهيمنة على وجهة نظرهم كما يهيمن على التطور الفلسفي العام للعصر الامبريالي . ويمكن تبيان هذا الاتجاه بصورة موجزة : فمن بين جميع العوامل التي تقرر سياق الحياة المعقد لا يجري الاعتراف الا بالعلاقة السببية المباشرة بين الظاهرتين المكانية — الزمانية المتلازمتين .

واذا ما وجد عدم اقتناع بالقيمة المعرفية لهذا المفهوم ، فلا يقود ذلك ، بصورة عامة ، إلى أي تحقيق او استجلاء فلسفي أعمق ، إلى اكتشاف العلاقات الفعلية والأكثر تعقداً حيث تبدو حتى السببية ، بالرغم من أنها متصوّرة تصوراً أعمق ، مجرد مقولة مهمة واحدة بين عدة مقولات مهمة أخرى . إنه يقود بالأحرى إلى التشكيك في العلاقة السببية المباشرة نفسها (الماخيّة) (*) ، ونتيجةً مباشرةً لهذا ، إلى مفهوم غامض تقريباً عن اجمالي أو كلية المجتمع وعن اجمالي تطوره . وتكمن العظمة الأدبية لكتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين ، الذين وقفوا فلسفياً في معظم الأحيان عند مستوى غير متقدم نسبياً ، في واقع أنهم كانوا قريبين من الحياة الشعبية وذوي خبرة جيدة بها بشكل يكفي لجعلهم قادرين على تصوير العلاقات الفعلية في الحياة نفسها التي تجاوزت السببية المباشرة . ومقابل هذا ، فان التغرب الذي يحسه الكتّاب العصريون عن الحياة الشعبية يؤدي بهم إلى المبالغة في تقدير السببية المباشرة. التي يرونها بصورةٍ عامةٍ وحتمية من ناحية السببية السيريّة — النفسية ، وبالتالي إلى اكتساب تفضيلهم الشكل السيريّ .

وعند الكتّاب الكلاسيكيين ومفهومهم ، لا تتطور أمام أبصارنا في الواقع

(*) نسبة إلى (ايرنست ماخ) : راجع الفصل الثالث ، المبحث الخامس .

أبداً الشخصيات التأريخية . ويقع أصل وتطور « الفرد التأريخي — العالميّ » بين الناس . وتظهر الشخصيات الكبيرة ، كما بيّن بلزاك في مثال سكوت ، فقط عند تلك النقاط الّتي تتطلب الضرورة الموضوعية للحركات الشعبية ظهورها على نحوٍ إلزاميّ . وعندئذٍ تظهر كشخوص كاملين ، كتركيزات ، كأشكال عليا من التعبير عن هذا التطور . وهذه الشخصيات كبيرة لأنها تملك هذه القوة التركيزية ، ولأنها قادرة على حل المشاكل الّتي تؤثر أعمق التأثير في حياة الناس في هذه اللحظة . وكالأبطال الهوميروسيين جسدياً ، هم فكرياً أطول من الناس برأس واحد . إلاّ أن عظمتهم التاريخية تكمن في حقيقة أنهم أطول **فقط** برأس واحد ، وأنهم يقدمون الجواب الممكن اجتماعياً – تاريخياً والضروري الملموس عن أسئلة الناس الملموسة . وفي العديد من الحالات تكون هذه العظمة في نفس الوقت هي محدوديتهم . ولو لم يكن (فيخ فوهر) و (روب روي) قد شاركا أفراد العشيرة موقفاً مشتركاً من الحياة وبالتالي بعض المحدوديات المشتركة ، بالاضافة إلى كونهما متفوقين عليهم فكرياً ، لما أمكنهما أن يكونا القائدين كما هما عليه . وبالمثل ، فان (كرومويل) أو (بيرلي) عند سكوت مرتبطان ليس فقط باتجاهات المتطهّرين الثورية ، بل بمحدودياتهم أيضاً . وهذا ما ينطبق على (بوغاجوف) والفلاحين المتمردين عند بوشكين ، وعلى (كوتوزوف) والروح الوطنية للجيش الروسيّ الذي يقاتل نابليون عند تولستوي .

إن هذا السياق الاجتماعي الموضوعي ، المصوّر تصويراً واسعاً وعميقاً ، هو الذي يمكّن الشخوص من الظهور أمامنا كاملين مسبقاً ، ولكن بغير خلق أي انطباع عن انعدام الحياة . وحيويتهم وتطورهم الداخليّان ليسا إلا كشفاً عن الصفات الّتي تجعل منهم ممثلي الحركات الشعبية المعنية . ونجاحهم أو فشلهم في الرسالة التاريخية المعنية هو بذلك من حيث الجوهر تطور أكثر منه أصلاً بالمعنى النفسيّ — السيريّ . وفي معظم الروايات التاريخية الكلاسيكية يحدث

ما قبل تأريخ الشخصيات المهمة قبل حدث الرواية نفسها ولا يُسْرَد أبداً : ونحن نعلم فقط من مؤشرات متناثرة قليلة ما هو ضروري لفهمنا طبيعة العلاقات الشخصية مع الشخوص الآخرين . وحيثما يُعْطى ما قبل التاريخ الشخصي بحالٍ من الأحوال فهو لا يُروى إلا بعد أن نكون قد أصبحنا منذ فترة طويلة عالمين بالشخصية المعنية . وعندئذ تأخذ معرفتنا بتأريخها طابعاً خاصاً جداً : طابع قصة خاصة مدخلة في القصة الرئيسة وتكشف لنا تطور شخصية مهمة نحن على اطّلاع عليها مسبقاً . وهذا السرد للماضي وسيلة فنية اخرى لوضع الطبيعة الصدفية لأية تجربة تخلق مأثرة أو حدثاً في مكانها الصحيح .

وهل لنا أن نأخذ مثلاً من الحياة . فمثلاً ، نحن تتبعنا باعتناء الدور الذي لعبته حياة لينين العملية بكفاحه ضد النارودنيّين . ونحن نعرف بالضبط المغزى الهائل لكفاحه على جبهتين ضد النارودنيّين والستروفيّة بالنسبة للحزب البلشفي . ثم نعلم أنه بعد اعدام شقيقه ، الذي كان يحبه باعتزاز لدوره في مؤامرة ضد القيصر ، يدرك لينين فوراً خطأ طريق شقيقه ، وبأنه لا يمكن أن يؤدي إلى تحرير الشعب الروسيّ . والآن فلنقلب الصورة . عائلة (اوليانوف) ، اعجاب لينين بشقيقه الأكبر ، خبر سجنه وإعدامه — ثم تأملاته النظرية الّتي تشجب النارودنيّين . ونحن لا ننكر أنّ مادة مهمة توجد هنا لاخراج صورة أدبية تاريخية للأزمة الكبيرة للانتقال الذي مرّ به الكادحون الروس خلال إنحطاط النارودنيّين . ولكن لو أراد المرء أن يستخدم هذه المادة استخداماً فعالاً حقاً لكان عليه أن يسلب من بطل القصة عبقرية لينين ويجعل منه مع ذلك ممثلاً مهماً لمرحلته الانتقالية ، ولكن ليس إلا ممثلاً نموذجياً أو مألوفاً .

إن تصوير « الأفراد التأريخيين — العالميّن » من زاوية نجاحهم أو فشلهم في رسالتهم التاريخية يحررهم جميعاً من السمات التافهة والقصصية في التصوير السيريّ بغير أن يحملهم على التخلي عن أيّ قسط من حيويتهم الانسانية . والسبب هو ، كما رأينا ، أنهم أصبحوا « افراداً تأريخيين — عالمين » ،

بسبب أن الجوهر الشخصي الأعمق لوجودهم ، وتطلعاتهم الشخصية المتقدة ، مرتبطة أوثق ارتباط ممكن بالمهمة التأريخية التي ترتب عليهم أداؤها ، لأن عواطفهم الأكثر شخصية تتجه إلى هذا الهدف بالضبط . وهكذا يخبرنا نجاحه أو فشله ، بأسلوب مركز ، كل ما نريد ونحتاج إلى معرفته عن شخصية كهذه . وأي كاتب جيد يعالج التاريخ ليس تجريدياً بل بوصفه مصير الناس المعقد سيكون قادراً على تصوير هذه المهمة الرئيسة بحيث يسمح لسمات شخصية مختلفة جداً ومعقدة جداً في شخص كهذا بالحصول على تعبير هنا . ولكن ، ليس الآن سمات شخصيته المهمة انسانياً وتاريخياً ، وذلك كما سبق أن انطلقنا متحاجين من حكم (اوتو لودفيغ) السليم في (سكوت) . ولا يجب وضع هذا الشخص على قاعدة تمثال ليبدو شخصية كبيرة ، ذلك ان الأحداث نفسها سوف ترفعه وذلك بفرض مهمتها عليه : فهو لا يبدو إلا في المواقف التي هي مهمة ، وبالتالي لا يحتاج الآن إلى أن يكشف صفاته الشخصية بحرية لكي يبدو مهماً أو ذا مغزى .

ان هذه الطريقة المناوئة للسيرية تقدم في ذات الوقت جواباً فنياً عن السؤال : لماذا كانت شخصية كهذه — لماذا كرومويل أو بيرلي ، لماذا كوتوزوف او بوغاجوف — هي التي اضطلعت بهذا الدور القيادي . ان هناك عنصر صُدْفة لا يمكن تقليصه . وفي رسالة يدرس انجلز جدلية الضرورة والصدفة التي تنشأ بهذا الشأن ، أي الانتصار النهائي للضرورة الاقتصادية في التاريخ :

هذا هو المكان الذي يكون فيه من يُسَمون بالرجال العظام موضع معالجة . فان يبرز كذا وكذا رجل ، وذلك الرجل بالضبط ، في ذلك الوقت بالذات ، وفي ذلك القطر المعين ، هو طبعاً صدفة محضة . ولكن ما أن تزيله حتى تكون هناك مطالبة ببديل ، وسيعثر على هذا البديل ، صالحاً أو رديئاً ، ولكنه في المدى البعيد سيوجد .

وقد كان صدفة أن كان نابليون ، ذلك الكورسيكي بالذات ، الدكتاتور العسكري الذي كانت الجمهورية الفرنسية ، وقد أنهكتها حربها ذاتها ، قد جعلته ضرورياً . ولكن حقيقة أن آخراً كان سيملأ مكان نابليون لو لم يكن هذا قد وجد تثبتها حقيقة أن الرجل كان يعثر عليه دائماً حالما يصبح ضرورياً : قيصر ، أوغسطس ، كروموبل ... الخ .

وفي ملاحظاته الأخرى ، يستشهد انجلز بماركس نفسه وبنشوء المادية التاريخية ليصوّر هذه العلاقة .

إن السيرة الأدبية المحضة ، أي الشكل السيريّ للرواية التاريخية ، يأخذ على عاتقه — أراد ذلك أم لم يرد — المهمة متعذرة الحل ، مهمة تقليص عنصر الصدفة هذا الذي لا يمكن تقليصه . فشخصية الرجل المصوَّر هي التي يجب أن تكون الدليل إلى دعوته الخاصة ، أما سيرته فسوف تقدم البرهان الداخلي ، النفسي ، على هذه الدعوة . ونتيجةً لهذا فان الشخصيّة الروائية مبالغ فيها حتماً ، وتحمل على الوقوف على رؤوس أصابع قدميها ، وتؤكد دعوتها التاريخية بشكل غير مناسب ، بينما يجري بشكل حتمي حذف الأسباب والعوامل الموضوعية للرسالة أو المهمة التاريخية .

إن أية معالجة علمية للتاريخ ، وكذلك أية سيرة علمية للناس المهمين ، تفترض حقيقة أن عنصر الصدفة هذا قد رسخ نفسه مسبقاً في الحياة . ولم تبق مهمة هذه الكتابة « تقليص » هذه الحقيقة بشكل أو آخر ، بل مجرد تفسيرها بافتراضاتها المسبقة ونتائجها ، واظهار ضرورة التطور المعبر عنه فيها . ولهذا السبب ، يجب أن يكون الانجاز الموضوعي للشخصية المعنية في الصدارة من أية سيرة علمية . ويجب أن تعرض الأهمية النظرية والموقع التاريخي للانجاز عرضاً علمياً ، وبهذه الطريقة فقط يمكن أن ترسم شخصية « الفرد التأريخي — العالميّ » إنسانياً وأن تُقرَّب شخصياً إلى القارىء .

وتبدأ الرواية التاريخية الكلاسيكية أيضاً من واقع أنّ شخصيات مهمة معينة لعبت في أزمات الحياة الشعبية في العصور الماضية دوراً رئيساً — سواء أكان هذا الدور مربحاً أو ضاراً . والصورة الفعلية تجيب فنياً عن التساؤل لماذا كان هذا الفرد الخاص بالذات وفي هذا الوقت بالذات هو الذي ضمن الدور الرئيس : إنه قادر على اعطاء أجوبةٍ أو حلول للمشاكل المتنوعة في الحياة الشعبية ، بينما تكون صفاته المشرقة وحدود امكاناته ومحدودياته الانسانية معاً منسوجةً من نفس المادة التي تتكون منها الحركة الشعبية نفسها . إن الصدفة محفوظة هنا وباقية ، ولا توجد أية محاولة لتقليصها . وتقتصر مهمة الرواية على أن تعكس ، في عمقٍ وموثوقية ، كيف تتواشَج الضرورة والصدفة في الحياة التأريخية . وهكذا يجري تقليص الصدفة هنا فقط بالمعنى الذي يقلصها به التاريخ نفسه . انها تتقلص بالبرهنة لنا من الناحية الانسانية كيف أن القوى التاريخية الملموسة لفترة معينة أصبحت مركّزة في حياة هذا الفرد المعيّن .

وسيكون من الخطأ والأجحاف الذهاب إلى أن كتّاب عصرنا المهمين لا يرون العلاقة بين الحركات الشعبية والشخصيات التاريخية . والحقيقة أن هنريخ مان يذكر هذه العلاقة بطريقة صائبة جداً في روايته :

« قال (أغريبادي أوبوجني) ، وهما يجتازان العساكر راكبين حصانيهما ؛ « باختصار ، أيها الأمير ، انك لست أكثر مما صنع الناس منك . وهذا هو السبب في انك تستطيع أن تقف أعلى مما يقفون : ان مخلوقاً يكون أحياناً أعلى من فنانه . ولكن الويل اذا أصبحت أنت طاغية ! »

الاّ أن من سوء الطالع أن هذا الاستكناه الصحيح لا يتجاوز حدّ الاستكناه حتى عند هنريخ مان ، وليس له تأثير حاسم في حدث روايته وتركيبها . و (مان) ، من بين جميع الكتّاب المعاصرين ، عالم بهذه العلاقة والحاجة إلى تصويرها ، أعمق العلم . وهكذا فهو يعطي هنري الرابع السمات المميزة للشعب الفرنسي ويصورها بطريقةٍ آسرة أكثر من أية طريقة أخرى . وفي

جميع المشاهد التي يدخل فيها بطله في علاقة مع الناس يأتي طابعه الشخصي في بساطة واقناع . الا ان هذه الأقسام من الرواية هي الأكثر ايجازاً ، فهي تحتوي أقل ما يمكن من الحدث ، ولها طبيعة التقارير أو الأخبار . وطبيعي أن هذا هو حق كل كاتب ملحمي . وما من قصة حقيقية تكون ممكنة بدون هذه التلخيصات للأحداث غير بالغة الأهمية وامتدادات الزمن . الا أن الشيء المميز والحاسم هنا هو ما يلقى معالجة قصصية مفصلة وما يلقى تقريراً موجزاً . وعند هنريخ مان ، يقع دور علاقة البطل بالشعب في أحيان كثيرة جداً تحت باب التقارير ، وحتى عندما يروى فعلاً فهو يبقى عرضياً إلى درجة كبيرة . ولنأخذ مثلاً من شباب الملك هنري . إن هنريخ مان يلخص ذلك باختصار : « كان ينام مع شعبه في القش اذا اقتضى الأمر ، ليس خالعاً ملابسه ولا مغتسلاً أكثر مما كانوا عليه ، نتناً وكريهاً كما كانوا » . ثم يعقب هذا تصوير كامل لعلاقاته مع (كونديه) و (كولينيه) ، بالرغم من أن (مان) يعرف تمام المعرفة بأن علاقة هنري الجديدة بالشعب هي الأساس في خلافاته مع الأميرال . ونستطيع أن نرى هنا كيف يصبح المفهوم السيري للرواية عقبة فنية أمام أي تعبير فعلي عن سمات البطل الشعبية . وذلك أن الناس ، أفراحهم وأتراحهم ، وجهودهم العفوية والواعية ، لا يمكن تصويرها إلا عبر الاتصال المباشر بشخص هنري الرابع . وهكذا لا يمكن اظهار الا القليل جداً من الحركات الشعبية التي تسير في اتجاهه ، أو التي ترفعه إلى الذرى التي يبلغها ، أو التي تضمن انتصاره في خاتمة المطاف في المواقف الخطرة . ولا يوجد إلا القليل جداً مما يفسر إنتصاره من ناحية حياة الشعب الفرنسي . والتصوير السيري – النفسي للبطل ، أياً كان جماله بذاته ، يقدم أساساً ضيقاً وهشاً جداً لعرض ذلك عرضاً مقنعاً .

ان من الطبيعي أن يكون التاريخ الرسمي البرجوازي بصورة عامة بوصفه سوط الطبقات الحاكمة قد أهمل عن قصد ، أو حذف أو حتى شوه بصورة افترائية تلك العوامل من الحياة الشعبية . وهنا تجابه الرواية التاريخية ، بوصفها

سلاحاً فنياً قوياً في الدفاع عن التقدم الانساني ، مهمة رئيسة عليها أداؤها وهي استعادة هذه القوى الدافعة الفعلية للتأريخ الانساني كما كانت في الواقع ، واعادتها إلى الحياة نيابةً عن الحاضر . والرواية التأريخية للانسانيين المناوئين للفاشية تأخذ على عاتقها نفس المهمة من حيث القصد . كما تدافع عن مبادىء التقدم البشريّ ضد افتراءات وتشويهات الامبريالية وكذلك محاولات الابادة الكلية من جانب الفاشية .

إلا أنّ المهمة يجري تصورها في الحاضر على نحو مفرط في التجريد . واذا أخذنا بنظر الاعتبار الظروف التي يعيش فيها كبار مثقفي المرحلة الامبريالية ، كان طبيعياً أن نراهم يعتقدون بأن حَمَلَة المثل العليا الانسانية الحقيقيين هم المثقفون المعزولون الذين يتخذون موقفاً معادياً للمجتمع . ولكن مهما يكن هذا الاعتقاد طبيعياً وممكناً تفسيره من الناحية الاجتماعية ، الا أنه مع ذلك مثقل بالتقاليد اللبرالية للتغرب عن الناس وبتشويهاته الملازمة . والتغير الأساس الذي مرّ به في السنوات الأخيرة الكتّاب الذين ندرسهم قد نأى بهم عن هذه التقاليد مسافة بعيدة — وهنريخ مان أولهم في ذلك . وفي المشاكل الفكرية المطروحة في رواياتهم التاريخية يكون هذا التغير شيئاً تمكن رؤيته بوضوح — ومرة أخرى يكون ذلك في أوضح شكل عند هنريخ مان . إلا أن الأسلوب السيريّ يعود بهم القهقرى إلى المفهوم القديم عن التقدم والانسانية ويحول دون التعبير الكامل والملائم عن وجهة نظرهم الثورية — الديموقراطية الجديدة .

والموقف الكامن وراء الشكل السيريّ موقف يرى التقدم الانساني من ناحية مثالية فقط أو في الأغلب ، ويرى أنّ حملته هم رجال التاريخ العظام المعزولون تقريباً . وهذا يثير المشكلة مستعصية الحل وهي كيف يُربط بطريقة مباشرة طرحٌ مفصلٌ ما للحياة الخاصة لشخصٍ ما بتصويرٍ مقنع لأصل

المثل العظيمة ، والممجدة في الحقيقة بشكل « سرمديّ » . وبما أن هؤلاء كتّاب لهم أهميتهم ممن نعالجهم هنا فلا يتطلب الأمر تحليلاً مفصلاً للبرهنة على أن الحياة الشخصية تلقى أو تجد في أحيان كثيرة جداً تصويراً موثوقاً وذكياً . وبهذا الشأن ، تبلغ رواية برونو فرانك ، سيرڤانتيس ، وروايات ليون فويشتڤانغر ، درجة ليست غير كبيرة من الصدق الإنساني والعمق النفسي .

وهنا علينا أن نؤكد مرة أخرى أهمية هنريخ مان الخاصة . فهنري الرابع ، أكثر بكثير من شخوص (مان) المعاصرين ، هو شخص ملموس ، ابن بلاده وعصره . وكذلك هو ، كما تبين لنا ، منغمر في حياة عصره الشعبية انغماراً أعمق بكثير . ونتيجة لهذا العنصر الشعبي الأكثر صراحة وحيوية ، يقدم هنريخ مان شخصية جميلة بشكل رائع : فهنري الرابع مملوء بالجاذبية الشخصية ، وبالصدق ، وبالشجاعة ، وبالذكاء ، وبالبراعة . وهو قادر على أن يتحدث إلى كل شخص بلغته هو . ويظهر رؤية واسعة ، نظرياً وسياسياً ، وتسامحاً انسانياً ، وارادة قوية في تنفيذ خططه الكبيرة . والطريقة التي تثقف بها حقائق الحياة الصلدة الشاب الطائش والمستهتر وتحوله إلى هذا الممثل لأفضل صفات الشعب الفرنسي وأكثرها شعبية مليئة بالجمال الشعري الحقيقي . وإلى جانب هذا فان هنريخ مان قادر على أن يصور هذا التطور بكل التعقد النفسي في الحياة الواقعية ؛ ولا يسير هذا على أي خطٍ مواعظيّ ومتحذلق . وطريقه معقد ، مملوء بالشك والقنوط والخطأ . وكل هذا يؤلف ذروة انجاز في الأدب المعاصر . وما يجب تأكيده بصورة خاصة هو أنّ هنريخ مان قد نجح هنا في خلق شخصية **إيجابية** وحيوية فعلاً تركز أفضل الصفات الانسانية عند أولئك المناضلين الذي كافحوا قروناً لنشر الثقافة الانسانية في وجه مقاومة من الرجعية ، والذين يدافعون اليوم عن هذه الثقافة ضدّ البربرية الفاشية .

الا أن رواية هنريخ مان ليست مجرد صورة خلاّبة . فهي تأخذ على عاتقها مهمة طرح نقطة تحول تاريخية كبيرة في تاريخ الشعب الفرنسي . ونقطة التحول هذه مجسدة في تحول هنري الرابع إلى المذهب الكاثوليكي وفترة التسامح الديني التي أعقبت أجيال الحرب الأهلية بين الهوغونوت والكاثوليك والتي تدين لها فرنسا بانبعاثها الكبير حتى عهد لويس الرابع عشر . ونقطة التحول هذه معبر عنها عند هنريخ مان على نحو أضعف كثيراً من شخصية هنري الرابع نفسه . والجديد والمهم في هنري الرابع تأريخياً هو أنه يتوقف عن كونه زعيم حزبٍ أو فريقٍ ما ، أي الهوغونوت ، وبمساعدة لا الهوغونوت وحدهم بل العناصر التقدمية الأخرى في البلاد يكون قادراً على توطيد الوحدة الوطنية عن طريق التسامح الديني . ومع ذلك فان نقطة التحول الكبيرة هذه موجزة كل الايجاز في تصوير مان . وبسبب كامل مفهوم الرواية ، فهي تعرض بطريقة سيريّة — نفسية فقط ، أي في شكل تأملات البطل الوحيدة .

ومن المسلّم به أنها مهيئة من الناحية السيريّة . فبعد سمّ والدته ، يلتقي هنري بكولينيه سراً . ويقول الأميرال عن باريس :

... « انهم يكرهوننا لأنهم يكرهون الدين » . ولربما لأنك سلبتهم مرات كثيرة جداً ، أضاف هنري في نفسه ، مستذكراً الحانة البائسة ... وقال : « كان يجب الا يسمح للأمور بالوصول إلى هذا ، فنحن جميعاً فرنسيون » . وأجاب كولينيه : « الا ان البعض نال الجنة ونال آخرون اللعنة . وهذا يجب أن يبقى ثابتاً — وبصدق كما عاشت الملكة ، أمك ، وماتت بهذا الاعتقاد » . طأطأ ابن الملكة (جين) جبهته . ولم يكن هناك جواب منذ أن جلب أمه إلى داخل الحقل رفيقها الكبير في السلاح . لقد وقف كلاهما ، الرجل العجوز والمرأة الميتة ، ضده ، وكانا متعاصرين وقد تشاركا

نفس الثبات الذي لا يتزعزع في آرائهما .

إن الفرق العميق بين هنري وكولينيه يبرز في قوة بالغة هنا ، ولا سيما أنّ هنريخ مان كان في مشهد الحانة السابق قد أعطى هنري صورة حية عن كره الباريسيين . ولكن هنا أيضاً ، تقفز هذه المعارضة إلى داخل عالم التأمل الوحيد وتبقى مصاحَبةً عقلية صامتة حتى تجارب هنري التالية في البلاط ، التي تُروى بشكل مكثف وحيّ . وحتى بعد هروبه من البلاط ، عندما ينغمر في صراع مكشوف ، تبقى معارضته التأملات الوحيدة لعبقري معزول ، يصبح ، بمعجزة من معجزات التاريخ ، زعيم شعبه .

« كان هو قائد البروتستانت : والآن فقد حل مكانه آخر ، ابن عمه كونديه ، الذي كان هناك من قبل . إنه متحمس وطائش ، ولا يرى ما وراء حرب الفرقاء . إنكم تضعون ثقتكم في شخص ساذج أيها المتدينون الصالحون ! إنه لا يزال يعيش في عصر الاميرال . وهو لا يدرك بأن تمزيق المملكة من أجل الدين هو بمثابة تمزيقها من أجل فائدة المرء كسرابٍ أو أمل خادع » .

إن عصر الاميرال كولينيه قد انقضى : وهذه هي الحقيقة التاريخية الكبيرة التي تكفّل هنريخ مان بتصويرها . وذلك أنه فقط مقابل هذا التغير في الزمن يمكن أن تصبح أفكار هنري الرابع أكثر من تأملات شخص شاذٍ وحيد ، وأن تؤكد نفسها بانتصار في الحروب الأهلية ، وأن تعمل كدليلٍ على تأريخ فرنسا خلال فترة مهمة من الانبعاث . فسرُّ انتصاره إذن ، كما هو الحال مع كل شخصية تاريخية مهمة ، هو قدرته على أن يفهم ضغوط الحياة الشعبية لصالح تغيّر تاريخي معين ، وان يسبغ وعياً على هذه الضغوط ويترجمها إلى أفعال .

وعند هنريخ مان ، على أية حال ، يبقى هذا التغير واقعةً سيريّةً في حياة هنري الرابع . ولهذا السبب يبدو انتصاره أقل اقناعاً بكثيرٍ من تطوره

النفسيّ وتعليمه . ونحن نعتقد بأن من غير الضروري أن نكرر تفصيلاً سبب هذا الضعف ، أي أن الطريق السيريّ ــ النفسيّ إلى فهم هنري طريق ضيق غاية الضيق . إنه فهم رجل عظيم وحيد ، ومهما يكن عميقاً وصائباً ، فان هنري الرابع لا يستطيع التغلب على كل المقاومة في معسكره ومعسكر العدو بمجرد الفهم . ان هذا لا يمكن أن يبدو مقنعاً .

إن انتصار أفكار هنري الرابع ما كان يمكن أن يبدو مقنعاً إلا إذا كنا نعرف شيئاً عن الاتجاهات المختلفة في الحياة الشعبية الفرنسية عبر حياة الشخوص الأفراد المتحركين بوعي أكثر أو أقل ، وبتصميم أكثر أو أقل ، في نفس الاتجاه ، واذا كنا قد خبرنا هنري الرابع بوصفه قائد هذه الاتجاهات . أي ، اذا أمكن جعل الفرق بين فترة كولينيه وفترة هنري دي نافيريه واضحاً أمامنا من الناحية الفنية بوصفه الفرق بين فترتين في الحياة الوطنية .وهذا لا يحدث ولا يمكن أن يحدث مع وجود الشكل السيريّ ، بالرغم من تحليل مان السيريّ الدقيق للفروق العفوية في المزاج بين هنري وأمه ، وبين هنري والأميرال .

وبرغم ذلك ، فان هذا الاتجاه في التطور الفرنسي واضح حتى في انعكاسه بين الدوائر الحاكمة . الاّ ان تحيّزات انسانية تجريدية تعيق (مان) عن رؤية هذا . فهو لا يرى أن ادخال التسامح الديني من جانب هنري الرابع ليس الاّ خطوة على الطريق إلى تأسيس الملكية المطلقة في فرنسا ، الذي كان تقدمياً في حينه ، وأن تغلب فترة هنري على فترة كولينيه كانت مرحلة في الصراع بين الملكية المطلقة والنظام الاقطاعي . وهذا الصراع في فرنسا يسير بأسلوب معقد جداً ومتفاوت جداً . ومؤكدٌ أن كاترين دي ميديسي جابهت مشاكل مماثلة وجهوداً مشابهة ، وأنها كانت موضوعياً ، وفي بعض الجوانب ، رائدة لهنري الرابع ومساعيه . ونحن نستذكر الفترة التي استخدمت فيها الهوغونوت لتحطيم سيطرة الجيزيين ، بمساعدة المستشار البرجوازي الكبير ،

(لاهوسبيتال) ، والتي سعت فيها ، بدعم من لاهوسبيتال وحزب « السياسيين » وراء استغلال التوازن بين الاطراف الدينية لكي تقوي الحكم المطلق الفرنسي . والأسباب التاريخية التي أدت إلى انهيار هذه الخطط تكمن خارج مجالنا هنا . وما هو مهم بالنسبة لنا هو ان حزب « السياسيين » وشخصية لاهوسبيتال غائبان تماماً عن عمل هنريخ مان . أما إنهما يجب ألا يجدا مكاناً في **سيرة البطل** فهذا صحيح . الا ّ ان هذا بالضبط هو الذي يكشف عن الضعف التاريخي في شكل الرواية السيريّ . وكان على تطور هنري التاريخي أن يقدم خدمة إلى ما كان اتجاهاً موضوعياً مهماً للعصر والشرط المسبق الفعلي لانتصاره الأخير . (وواضح أنه ينبغي لنا أن نتوقع من رواية تاريخية تعالج هذه الفترة أن تقول عن لاهوسبيتال وأصدقائه أقل مما تقول عن الحركات الشعبية الفعلية التي أعطتها فعالياتها تعبيراً سياسياً) .

ونتيجة أخرى من نتائج هذا التضييق والتجريد للمفهوم هي أن شخصية كاترين دي ميديسي المتناقضة والمهمة غاية التناقض والأهمية لا تجد مكانها التاريخي الملائم عند هنريخ مان . فهي محوّلة إلى نوع من العرافات غريبات الاطوار والمقولبات ، إلى تجسيد لمبدأ الشر . وهنا تخلق تقاليد التنويرية التي يحملها هنريخ مان عقبة أمام أي إدراكٍ فنيٍ حقيقيٍ للواقع التاريخي . وفي نفس الوقت ، فكل هذا سببُ ونتيجةُ الشكل السيريّ للرواية التاريخيّة . والشكل نفسه مولود من هذه الاتجاهات التجريدية ، التي يعززها عندئذٍ تبسيط الشخصية الانسانية . ويفقد الشخوص جدليتهم الملموسة والمعقدة الفردية . إنهم يصبحون كواكب تدور حول شمس بطل السيرة .

وقد أكدنا الجوانب الضعيفة في هذا العمل المهم لأنها لا تعكس فشل هنريخ مان الشخصيّ قدرما تعكس المحدوديات التي تفرضها الطريقة السيرية حتى على كاتبٍ بارز جداً من مثله ، سيما وأنّه بلغ الآن نقطة في تطوّره حيث تظهر مواهبه الخارقة في خلق الشخوص في نضجها وقوتها الكاملين . وبمقدورنا

أن نعمم هذا الضعف في شكل الرواية السيريّ بالقول بأن العنصر الشخصيّ ، أي العنصر النفسي والسيري الصرف ، يكتسب إتساعاً غير متناسب ، وأفضلية زائفة . ونتيجة لهذا تُهمل قوى التاريخ الدافعة الكبيرة . فهي تُطرح بشكل مُبْتسرٍ جداً ، ولا تتعلق إلاّ سيرياً فقط بالشخص الذي يحتل المركز . وبسبب هذا التوزيع الزائف للأوزان أو الأهميات فانّ ما يجب أن يكون المركز الفعليّ في هذه الروايات – التحوّل التاريخي المعنّي – لا يستطيع أن يظهر نفسه في قوة كافية .

إلاّ أن هذا التناسب الزائف يؤثر في الصورة النفسية أيضاً . وهنا أيضاً ، فان السمات والقصص الأقل أهمية هي التي تحظى بالهيمنة . وحتى في عمل من أمثال **هنري الرابع** ، الذي هو إجمالاً مرويّ بأسلوب رائع ، يبقى عنصر معين مما هو تفصيلي فقط . وهذا ما تمكن ملاحظته في جميع الروايات من النوع السيريّ . إنها تزخر بالتزويقات ، الأمر الذي يؤدي إلى أن تعالج الأزمات ونقاط التحول الكبيرة ، حتى في حياة البطل ذاته ، معالجة موجزة وعاجلة جداً .

إنّ الكتّاب المهمين المعاصرين يعترضون – وبصواب – على أي اسراف في العنصر النفسي . وهم يحاولون أن يترجموا تطوّر أبطالهم النفسي إلى حدث حيّ . وهذا اتجاه صحيّ وتقدمي جداً . ولكن ، مرة أخرى ، نجد الشكل السيريّ ، مع تقليصه الحتمي للحدث ، يوقف هذا الإتجاه . وذلك ، كما بينّا في مثال هنريخ مان ، أنّ أهم التغيرات في حياة البطل تأخذ شكل تأمل وحيد ، ونقاش مع النفس وحيد . وهذا هو السبب في أن نتيجة هذا الكره المبرر تجاه سكلجيّة انحطاط الأدب البرجوازيّ تقليص زائف للحظات الحاسمة في الأزمة .

وهذا الفشل بالضبط عند النقاط التي يحاول فيها الكتّاب تصوير أهم التغيرات التاريخية في حياة أبطالهم ليس ضعفاً أدبياً شخصياً وليس مصادفة أيضاً ، بل النتيجة الضرورية للشكل السيريّ في الرواية التاريخيّة ، أو بالأحرى نتيجة تلك الاتجاهات الايديولوجية التي لا تزال تضلل الكتّاب وتدفعهم إلى استخدام هذا الشكل .

٤ ـ روَايـَة رُومَانْ رُولان التـّاريخيّة.

لقد اقتصرنا حتى الآن ــ بانحياز مقصود ــ على الشكل الألماني من الرواية التاريخية . وكان هذا ضرورياً لأن الشكل المذكور يهيمن على مصير الرواية التاريخية اليوم . إلاّ أنّه ليس الاتجاه المهم الوحيد في رواية عصرنا التاريخية بأي حال من الأحوال . وقد أُتيحت لنا فرصة سابقاً لنشير إلى روايات اناتول فرانس وبخاصّة تصويره البارز والتاريخي حقاً ، المجسد في شخصية الراهب (جيروم كونيارد) . والطريق الذي بُدئ هنا قبيل الحرب العالمية الاستعمارية يستمر بشكل رائع في رواية الانساني الكبير ، رومان رولان ، التاريخية الرائعة : **كولاس بروغنون .**

وبوضع هذين العملين جنباً إلى جنب ، نحن لا نذهب إلى أن رومان رولان قد « تأثر » بأناتول فرانس بأي معنى لغويّ ضيق. بل على العكس، نحن نعتقد بأنّه إذا كان مثل هذا « التأثير » موجوداً بحال من الأحوال ، فقد كان ضئيلاً جداً ولم تكن له أية علاقة ببداية رواية رولان . أمّا أن العملين ينتسبان معاً إلى وجهة نظر وتاريخ الرواية التاريخية ، وأن رومان رولان يواصل ، بمعنى معين ، السير على نفس طريق أناتول فرانس فمردّه أسباب اجتماعية ــ تاريخية ، موضوعية ، أعمق .

إنّ مزايا ومحدوديات هاتين الروايتين المهمتين غاية الأهمية ــ وسندرس المحدوديات في ما بعد ــ ترتبط بالظروف الخاصة المحيطة بالكفاح من أجل الاتجاه الانساني والجذور الشعبية في أدب فرنسا ما قبل الحرب الاستعمارية .

فقد كانت سلسلة الثورات التي سبقت تأسيس الجمهورية الثالثة قد رفعت وعي الكتّاب السياسي ، وحتى وعي أولئك الذين كانوا فترة طويلة « لاسياسيين » بشكل واع ، إلى مستوى لم يستطع مجاراته التطوّر الألماني حتى عند أبرز كتّابه وأكثرهم اهتماماً بالسياسة . وطبيعي ، أن الآثار العامة للاقتصاد ، الامبريالي كانت هي نفسها . وكل مشاكل الشكل الأدبي التي نشأت عن الطبيعة غير المؤاتية للمجتمع الرأسمالي ، والتي صورها عصر الامبريالية في شكل بارز في مرحلة أعلى ، تنطبق بالمثل على فرنسا . وبما أننا عالجنا هذه المشاكل بإسهاب ، فلا يلزمنا أن نعود إليها هنا . وفي الفصل السابق أثبتنا بأنّ سمات رجعية معينة تعود إلى الامبريالية ذاتها ومرحلتها التحضيرية كانت واضحة على نحو خاص في الأدب الفرنسي . ومن بين هذه السمات — وهي سمة مهمة جداً بالنسبة لمشكلتنا — كان تحول الديمقراطية الثورية إلى لبرالية جبانة ومساومة تغازلت مع كل نوع من الايديولوجيات الرجعية .

إلاّ أننا معنيون أساساً بسمات محددة معينة من التطوّر الفرنسيّ الذي كانت له نتائج إيجابية بالنسبة للأدب . وسوف نتطرق بإيجاز فقط إلى تلك التي تتصل على نحو خاص بمشكلتنا . وقبل كل شيء ، واقع أن التقليد العظيم للثورة البرجوازية — الديموقراطية أكثر حيوية ومحسوس على نحو أكثر مباشرة في فرنسا . ومثل هذه التمجيدات للثورة من أمثال رواية ڤيكتور هوغو ، « **١٧٩٣** » أو مسرحية رومان رولان عن الثورة ما كانت لتكون فقط مستحيلة بالنسبة للكتّاب في ألمانيا الفترة ذاتها ، بل ما كان ليكون لها أي تأثير شبيه في القراء . وما على المرء إلا أن يستذكر كتابة تاريخ الديموقراطية الاجتماعية في ألمانيا الامبريالية (بلوز ، كوناو ، كونرادي ... الخ) ، التي حركت كل ما لديها من « ماركسية » لكي تجعل الجوانب الثورية من هذه الفترة تبدو « غير ناضجة » و « متقادمة العهد » في عين الحاضر .

وبالرغم من كل جوانب الضعف الايديولوجي عند (جوريس) ، لايستطيع

المرء لحظة واحدة أن يقارن مفهومه التاريخي بمفاهيم كهذه . والقلة من الألمان ، من أمثال (فرانز ميهرينغ) ، الذين كانوا يفكرون في الثورة الفرنسية تفكيراً مختلفاً ، كانوا استثناءات معزولة ، بينما في فرنسا سعى قسم واسع نسبياً من الباحثين الفرنسيين (مثلاً ، أولارد ومدرسته) إلى استكشاف تاريخ الثورة الفرنسية الحقيقي ، حتى في جوانبه العامية — الثورية .

إن كتّاب فرنسا التقدميين المهمين يشعرون بأن الثورة البرجوازية — الديموقراطية جزء من تراث لا يزال حياً ولا يزال قوياً . وتمدّ حياة هذا التراث المتصلة في وقت واحد جسراً إلى الايديولوجية التي مهدت للثورة : إلى الحركة التنويرية ، وما قبلها ، إلى التيارات الثقافية الشعبية ، التقدمية والثورية ، التي تألفت منها حركة النهضة . ومرة أخرى ، ليست هذه الايديولوجية مفهومة فحسب بل محسوسة أيضاً .

وهذا الاحساس بالتراث يمكّن أيضاً التقاليد المادية في الأدب الفرنسي — الابيقورية التلذذية لدى الرجال المفعمين بالحيوية من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر — من الاستمرار في الحياة ، فيما بين المثقفين الألمان يتوقف (فيورباخ) تقريباً عن ممارسة أي تأثير ، وتبقى مادية ماركس وانجلز الفلسفية مجهولة وغير مستوعبة (باستثناء ما كان من ذلك في شكل تبسيط فجّ) ، والمادية الوحيدة التي تظل حية على أية حال في وعي المثقفين هي القالبيّة الفارغة لواحد يدعى (بوخنير) أو آخر يدعى (موليشخوت) . وفي فرنسا لا يكون تقليد الابيقورية المفعم بالحيوية مقطوعاً بشكل تام أبداً . وهذا التواصل في تراث (رابليه) و (ديدرو) ، وتراث (مونتيني) و (فولتير) لا يتطلب طبعاً مادية فلسفية متناسقة من جانب الكتّاب في عصرنا . ففي الأدب ، ليس الاتساق الفلسفيّ هو المهم ، بقدر ما إذا كانت روح ابيقورية الحركة التنويرية قد أثرت على نحو مثمر في تصوير الشخوص والعالم الذي يسكنون . وقد سبق أن أشرنا إلى شخصية (جيروم كونيارد) الخالدة . والشخصية الرئيسة في رواية

رومان رولان التاريخية ، الحرفيّ الفنيّ (كولاس بروغنون) ، تأخذ أفضل قيمها الروحية والانسانية من هذا المصدر المشترك . وفي كلا المثالين ، يوجد احترام للواقع ، بهيج ، مستقل ومتناسق ، كما يوجد إغناء للذات ، فكري وروحي وفني ، عبر انغماس ساذج وبدهي ، إلا أنه ذكيّ ومحافظ على نفسه ، في غناه الذي لا ينضب . ويعبر كولاس بروغنون عن هذا الموقف من الحياة تعبيراً جيداً جداً في الحقيقة عندما يتحدث عن علاقته بالفن والطبيعة :

> وبالنسبة للفن ، فقد كشفتُ سره عدّة مرات : ولأنني ثعلب عجوز ، فأنا أعرف كل الحيل ، وأضحك في لحيتي عندما اكتشف انها مبتذلة . أما بالنسبة للحياة ، فغالباً ما كنت أخسر . فهي تتغلب على براعتنا ، ومخترعاتها أسمى بكثير من مخترعاتنا .

وطبيعي أنّ هذه الاستمرارية في حياة تقليد قديم ما تعني دائماً بأنّ هذا التقليد يصاغ من جديد . وانسجاماً مع الاتجاهات العامة في الفترة الامبريالية ، فغالباً ما تخلط هذه الاعادة في الصياغة مع الاتجاهات الرجعية . وهكذا ، تصبح في غالب الأحيان المادية العفوية ، ولكن غير المتسقة ، لغزاً من الغاز الطبيعة لايخلو دائماً من عناصر رجعية .

وبإمكان المرء أن يلاحظ على أفضل وجه هذا المزيج المركب من التقدمية ومحاولات تجاوز محدوديات الديموقراطية البرجوازية والنقد الرجعي للتقاليد الثورية العظيمة ، في التأثير الواسع الانتشار الذي مارسته في المثقفين الفرنسيين أفكار السنديكالية — ولا سيما كما صاغها (سوريل) . ومن اليسير اكتشاف وانتقاد الاتجاهات الرجعية عند سوريل . إلا أن على المرء أن يرى سبب هذا التأثير . وفي حالة أهم كتّاب العصر ، يبدأ هذا التأثير من استيائهم ، بوصفهم ديموقراطيين ، من أحداث ونتائج الثورة البرجوازية — الديموقراطية . وهم يحسون التناقضات مستحيلة الحل في الديموقراطية البرجوازية إحساساً مرهفاً جداً ولا يرون إلا مخرجاً واحداً منها — خرافة السنديكالية . وما من شك في أن

الاشارات العرضية إلى الايديولوجية السنديكالية في رواية **جين كريستوف** تجد مصدرها هنا . ومرةً أخرى ، ليس الأمر أساساً مسألة تأثير النظريات السنديكالية في الأدب ، بل مسألة الانعكاس الفكري الضروري لوضع فرانس الاجتماعي . وهذا ما يظهره مفهوم أناتول فرانس عن الثورة في (الآلهة الظامئون) الذي أشرنا إليه بإيجاز ، حيث لا تكون لانتقاد المجتمع البرجوازي أية أسس سنديكالية .

إن هناك وحدة جوهرية تقوم عليها وجهات النظر هذه المتناقضة ، وهي وحدة تبرز بقوة بوجه خاص في الحياة السياسية . ولنأخذ موقف أفضل قسم من المثقفين الفرنسيين تجاه الجمهورية الثالثة . فخلال مجرى الأحداث «الطبيعي» ، السلمي ، يكون المزاج السائد هو مزاج الصَّحْو من الخيبة والنقد الساخر لعيوب ومحدوديات الديموقراطية البرجوازية . ويعبر أفضل ما في هذا النقد عن الخيبة في نتائج الثورة البرجوازية والاستياء من المجتمع الرأسمالي في أعلى أشكاله تقدماً وديموقراطية . ولكنه بصورة عامة يمكن أن يعطي بسهولة بالغة انطباع اللامبالاة تجاه الديموقراطية وتجاه الجمهورية كشكلٍ للدولة . ومع ذلك، يظهر التاريخ الفرنسي الأخير أنّه كلما شنت الرجعية مؤامرة أو هجوماً وخلقت وضعاً متأزماً في الجمهورية ، ترك القسم الأفضل من المثقفين ، الكتّاب الأكثر بعد نظرٍ ومواهب ، « عزلتهم الرائعة » ، وهبّوا بنشاط لانقاذ الديموقراطية . وقد كان هذا هو شأن فرانس وزولا والعديد من الآخرين زمن حملة دريفوس ، وكان هذا أيضاً شأن أفضل شخصيات فرنسا حين هددت الفاشية بعدوانها .

وظهور خيرة الكتّاب السياسيين هذا مرتبط بحركة الجماهير العاملة . وإنّه لشيء طبق الأصل لألمانيا الڤيلهيلمية أن تعزل راديكالية هنريخ مان السياسية هنريخ نفسه عن أقسام المثقفين الواسعة ، كما هو شيء طبق الأصل للتطور الفرنسي أن يزيد زولا وفرانس ، وباربوس ورومان رولان ، من

مكانتهم وشعبيتهم بعد دخولهم السياسة بقوة ، ونتيجة له . وبطبيعة الحال علينا ألا ننسى الهجمات العنيفة التي شنها عليهم كتّاب رجعيون لا حصر لهم وليسوا ممّن لا أهمية لهم ، وصيحة المطاردة الشبيهة بالمذبحة الموجهة ضد زولا .. الخ . إلا أن هذه النضالات المتّقدة حول المحتوى الاجتماعي للأدب بالضبط هي التي تميز المانيا الڤيلهيلمية تمييزاً حاداً من الديموقراطية الفرنسية . وغالباً ما كان هنريخ مان يؤكد هذا الفرق في مقالاته عن الشؤون العامة ومقالاته الانتقادية ، ويجد سبب تفوق الأدب الفرنسي في هذه الصلة بالحياة العامة

إن هذه المشاركة القوية من الأدب الفرنسي في الصراعات المهمة الراهنة منعت الرواية التاريخية من كسب الدور القيادي الذي حصلت عليه في ألمانيا ما بعد الحرب . وعند رومان رولان تكون الرواية التاريخية رواية قصة عرضية في حياته العملية أكثر ممّا كانت عند أناتول فرانس . وأكيد أن التاريخ يلعب دوراً حاسماً في عمله – ولا سيما ذرى المساعي الانسانية والثورة الكبرى . إلاّ أنّه يعالج الأولى في سلسلة من الدراسات المهمة والعميقة لها طبيعة أشبه بالمقالة ، ويعالج الثانية في مجموعة طَمُوحٍ من المسرحيات التاريخية . وليس اختيار الشكل الأدبي في أية من الحالتين عرضياً .

ولمقالة رومان رولان أسس علمية متينة ، واختياره لهذا الشكل يبيّن كيف أنّه يرفض على نحو قاطع موضة الأدب المحض التاريخي . وهو يعرف من تجربته الفنية الثرية الخاصة بأنّه للكشف عن العظمة الشخصية والانسانية ، عن المأساة الإنسانية الفردية لشخص اسمه ميخائيل انجيلو ، أو بيتهوفن ، أو تولستوي ، على المرء أولاً أن يحلل عصرهم وأعمالهم في صبر وشمولية وموضوعية .

إن معالجته الدرامية للمواضيع الثورية هي بالمثل مقصودة . وقد كان أناتول فرانس مهتماً بابراز الجدلية الاجتماعية للثورة البرجوازية المحققة ، وبخيبة الظن الحتمية في محدودياتها . وهذا لم يكن موضع اهتمام رولان ، بالرغم

ـ طبعاً ـ من أن المسائل السياسية والاجتماعية تحتل الصدارة من هذه المسرحيات ، وفي الواقع أنّه كان يرغب في أن يصور الانفجار الضخم في المشاعر المتلاحمة تراجيديا التي اطلقتها الثورة . وموقف رومان رولان من فترة الثورة الفرنسية مماثل إلى حدٍ ما لموقف ستندال من النهضة ، إذا أخذنا بنظر الاعتبار الفرق في الوضع التاريخي والشخصية . ورومان رولان ، أيضاً ، يرى الفترة الثورية كمدرسة تراجيدية تتلقى فيها الانفعالات دورتها الكاملة . وهو نفسه يقول عن موقفه بوصفه دراميأ عن هذه الفترة من التاريخ :

بالنسبة لي إنها مستودع للانفعالات والقوى الطبيعية ... أنا لا أبذل أية محاولة للتشبيه ، لأنها خالدة ... أن القوة الفنية لدراما التاريخ تكمن في ما كان أقل ممّا يكون دائماً . إن اعصار رواية « **١٧٩٣** » لا يزال عالقاً حول العالم .

إن رواية **كولاس بروغنون** التاريخية مولودة من روح مختلفة جداً . وبكلمات رومان رولان ذاتها فانها نوع من الفترة الفاصلة بين ملحمته الكبيرة ومجموعاته الدراماتية ، أي خطٌ ثانوي ، قصةٌ في اجمالي إنتاجه . إلاّ أن هذا الوضع لأصلها ومركزها في كامل عمل الكاتب يجب ألاّ يقلّل من أهميتها الفنية . بل يجب أن يؤكد مجدداً فقط الدور التاريخي ـ الاجتماعي للرواية التاريخية داخل الانسانية الفرنسية اليوم .

إنها فاصلة ، مليئة بالبهجة وتأكيد الحياة ، بالرغم من أن قصتها مملوءة بالأحداث الحزينة بل المأساوية ـ كقصة رواية أناتول فرانس : « **مشوى الملكة بيدوغ** » . وهذا التوتر وانتصار الحياة الذي ينبع منها هو الشيء الحاسم : وهنا تتغلغل المادية الابيقورية ، المؤكدة للحياة ، القديمة ، أي تقليد الانسانيين الفرنسيين الكبير . والموضوع التاريخي ليس عرضياً لأنه ، مع حدوث الفعل زمن وصاية لويس الثالث عشر الشاب ، يعبر عن استمرارية هذا الموقف من الحياة بين الشعب الفرنسي .

والحقيقة ، إن رومان رولان ينوي أكثر بكثير من تطوّر تاريخي غير مقطوع . فوجهة نظر هذا الإنساني الكبير ، وإيمانه في خلود المشاعر والعواطف الإنسانية ، يتجاوزان مجرد الاستمرارية و « الإنسان الطيب يعيش » ، هو ما يكتبه شعاراً لروايته . وفي المقدمة ، حيث يعطي دوافعه إلى نشر الرواية بلاتغيير (فقد كانت قد أكملت قبيل الحرب العالميـة الامبريالية تماماً) ، يقول إنّ أحفاد كولاس بروغنون ، أبطال وضحايا الملحمة الدموية للحرب العالمية ، قد برهنوا للعالم كيف كان هذا الشعار صائباً .

إن كولاس بروغنون ، إذن ، متخيّل من جانب مؤلفه ليس كمجرد ابن لعصره ، وهو عصر مضى منذ فترة طويلة ، بل كنمط أبديّ ، ونمط معبر عن الحياة الشعبية الفرنسية — وهو أمر حاسم . وعند أناتول فرانس ، كانت الحكمة الابيقورية وتأكيد الحياة السعيد « بالرغم من كل شيء » الصفة الفكرية المميزة لمثقف منزوع الطبقة في القرن الثامن عشر . ولرومان رولان جذور في الشعب أعمق . وما من ريب في أن كولاس بروغنون ، الحرفيّ الفنّان ، يغذي روحه ووجهة نظره بالأدب ، إلاّ أنّ حكمته هي في جوهرها أكثر محلية ، ومشتقة من الحياة ، من الحياة الشعبية ، على نحو أكثر مباشرة .

وهنا يكمن الجمال الخالد في عمله ، الذي يجعل منه نتاجاً فريداً في عصرنا . ورومان رولان لا يضفي أبداً طابع المثال الأعلى على بطله . والحقيقة فهو يضع عامداً سلسلة كاملة من السمات السلبية في المقدمة : ميل إلى التسكع ، شيء من الانحلال والاهمال تجاه الحياة ... الخ . وكولاس بروغنون يمكن أن يكون أي شيء إلاّ أن يكون « بطلاً مثالياً » مصوغاً بشكل كامل . ونواقصه وميزاته لا تتطابق بأي شكل مع تلك الصور التي استخدمت ، في أوقات مختلفة ومن أطراف مختلفة ، لتمجيد الشعب الفرنسي .

ولكن إذا كان رومان رولان يرفض أن يُلقي بريقاً أو لمعاناً كاذباً على الشعب الفرنسي انسجاماً مع هذه التقاليد ، فهو أقوى معارضةً أيضاً لتلك

الاتجاهات الأدبية التي تسعى إلى تقديم صورة طبيعية للشعب بتأكيد القسوة الانسانية ، بالرغم من أنها ستجعل « الظروف » مسؤولة عنها . وصورة رومان رولان عن أي بطل شعبي هو أنه متبلد الذهن وغليظ كلياً . إلاّ أن ممّا لا ينفصل عن هذه الصفات ، التي تنطوي على أكثر ممّا يوحي به شكلها ، هو اصالة البطل الانسانية ، ولطفه ورقته في علاقاته مع الشعب وحسمه البسيط والذكي الذي يرتفع في لحظات المحن والأخطار الفعلية إلى بطولة حقيقية ، إلى ثبات بطولي . وتكاد تستحيل مساواة بعض المشاهد بأية مشاهد لدى أي كاتب آخر من الحاضر : مقابلة البطل وتوديعه حبيبة قلبه في شبابه ، التي نعرف منها قصة حبهما الهزلية والمثيرة ؛ وتوديعه زوجته الكفوءة والمملة التي عاش معها كل حياته في خلاف هزلي . وعلى المرء أن يعود إلى مشاهد الحياة الشعبية عند (غوتفريد كيللر) ليجد النظير لهذه الإنسانية الشعبية .

إنّ هذا يكفي لاظهار المركز الفريد الذي تحتله رواية رومان رولان التاريخية في أدب عصرنا . وإذا كان أسلوبه في العرض يمثل شيئاً فهو قطب مناقض لأسلوب الإنسانيين المناوئين للفاشية . فما هو مفقود في رواياتهم ، ويؤلف ضعفهم الرئيس ، حتى في عمل مهم جـداً كرواية **هنري الرابع** لهنريخ مان ، هو الحياة الشعبية الملموسة في اكتمالها المحلي والانساني . وهـذا بالضبط هو ما يميز رواية **كولاس بروغنون** . وهذا التضاد يستحق تأكيداً خاصاً اليوم حيث تكون مسألة الجذور الشعبية أكثر واقعية حتى ممّا كانت عندما كتبت **كولاس بروغنون** ، وذلك مع تجمع كل القوى الديموقراطية ضد الفاشية .

وطبيعي ليست هذه الطريقة الوحيدة التي يبرهن بها رومان رولان على تفوقه الهائل على رفاقه في السلاح الألمان المعادين للفاشية . كما يبرز التضاد أيضاً في الموقف المعبر عنه في هذين النمطين من الرواية التاريخية تجاه الصراعات السياسية والاجتماعية في العصر المصوَّر ، وبالتالي ، تجاه الصراعات الطبقية في

الحاضر . وفي الملاحظات التالية سوف نبحث في أسباب المباشرية المفرطة لهذا الموقف في الرواية التاريخية للكتّاب الألمان المناوئين للفاشية وأضرارها بالنسبة لأيّ عرض للماضي أمين . فرواية المناوئين للفاشية الألمان التاريخية تعطينا شعر الكفاح من أجل الانسانية والحضارة ضد الرجعية والبربرية ؛ إلا أن هذا الشعر لا يزال تجريدياً ، لا تغذيه قوى شعبية حقيقية .

والأمر مختلف جداً عند رومان رولان . وقد سبق أن أكدنا شعر الحياة الشعبية الرفيع والمليء بالحيوية في روايته . وهذا ، على أية حال ، يستند إلى **ابتعاد** واعٍ عن الصراعات السياسية في العصر المصوَّر ، ابتعاد رُفع إلى مستوى فلسفة . وليس هذا في أن كولاس بروغنون ومؤلفه لا ينحازان في هذه الصراعات . بل إن الموقف الذي يتخذانه فعلاً هو موقف شك عاميّ متبلد ، يرفض طرفي العصر المتعارضين **معاً** ، الكاثوليك والبروتستانت أيضاً . ويجعل رومان رولان بطله على القول : « إن الفريق الواحد يساوي قدر ما يساويه الآخر . وأفضلهما لا يساوي حتى الحبل الذي يجب أن يشنق به . وماذا يهمنا ما إذا كان هذا التافه أو ذاك يمارس حيله الماكرة في البلاط ؟ » . بل أوضح من هذا في نقطة أخرى : « فليحمنا الله من حماتنا ! إننا قادرون تماماً على حماية أنفسنا . أيتها الخراف الهزيلة ! لو كان الأمر مجرد مسألة دفاع عن أنفسنا ضد الذئب ، لعرفنا حالاً ماذا يجب أن نفعل . ولكن من سيحمينا من الراعي ؟ » .
ولا يقتصر رومان رولان على حمل بطله على أن يعلن وجهة النظر هذه تكراراً ، بل يبيِّن ، بأمثلة مثيرة في مجرى القصة ، كم كان العاميون في ذلك العصر على صواب في عدم ثقتهم بكلا الطرفين بهذا الشكل ، وكيف حاولوا أن يترجموا شكهم إلى أعمال ، في تكتمٍ حيناً وفي اجتراءٍ حيناً آخر .

ويُظهر أيضاً رومان رولان حكمةً فنيّةً كبيرة في اختيار هذه الفترة الخاصّة ليصوّر فيها هذا الشّك العاميّ في كل ما يحدث « فوق » . فالفترة العظيمة من صراعات الهوغونوت قد انتهت وزمن المعارك الحاسمة الأخيرة

بين الملكية المطلقة والانقسامات الحزبية التي انتجها النظام الاقطاعي ، وعصر الفوندية ، والصراعات في الـ « سيڤين » ، لا يزال بعيداً . والأحزاب موجودة إلاّ أنّ اشتباكاتها تأخذ شكل مكائد بلاطية « فوق » ونهب « تحت » ، سواء أكان الناس المعنيون من الأعداء أو الأصدقاء . ويحكم كولاس بروغنون ، العاميّ الذكي ، في صراعات زمنه هذه حكماً صحيحاً بصورة عامة ، لاسيما إذا أضاف المرء إلى هذا أنّه يعبر عن اعجاب حار بهنري الرابع ، معتبراً إياه « رجله » .

إلاّ أنني أعتقد بأن المرء لن ينصف مقاصد رومان رولان الفنية إذا اكتفى بقبول هذا التبرير لوجهة نظر كولاس بروغنون وترك الأمر عند هذا الحد . وذلك أنّه ليس إلا تبريراً مؤقتاً ، وهو سليم لفترة معينة . ونحن نكرر : إن رومان رولان يظهر حكمة فنية كبيرة في اختياره موضوعاً تاريخياً تظهر فيه جميع حجج بطله وأفكاره وتصرفاته وقد أكدها واقع ذلك الزمن . إلا أن المؤلف أراد أن يقول شيئاً آخر هنا ، شيئاً أوسع وأعمق . ومن المؤكد أنّه لم يرد أن يقصر استنتاجاته على الفترة الزمنية التي تغطي نشاط بطله .

ولنستذكر ملاحظاته عن رواية (دي كوستير) ، التي اقتبسناها في الفصل السابق . فهو يثني عليها لكل من معارضتها لروما ورفضها دعم جنيف في نضـــال الاستقلال الهولندي . والآن إذا قارنّا هذا الموقف مع ما يقول عن معاصرة نمط كولاس بروغنون في مقدمته للرواية ، رأينا أن رومان رولان أراد أن يفعل بلامبالاة بطله تجاه الأحزاب المتنازعة « فوق » زمن لويس الثالث عشر أكثر من أن يصوّر تصويراً جميلاً عاطفة يمكن فهمها تاريخياً . وأراد أيضاً أن يعرض للأجيال القادمة كلها شخصية مثالية يجب أن ترمز إلى وجهة نظر عاميّة صحيحة .

بعد فترة قصيرة من اكمال هذه الرواية اندلعت الحرب العالمية الاستعمارية . وسيذكر كل إنسان بحيوية وامتنان الموقف الرجوليّ ، الشجاع والمملوء بنكران

الذات ، الذي اتخذه رومان رولان ضد المذبحة الكونية . إلا أن رومان رولان يعرف اليوم ، بعد تجارب العقد الأخير المملوء بالأحداث التي عاشها بكل دراية الكاتب والمفكر العظيم ، بأنّ شعاره « **الوقوف على التل** » لم يعبر إلا بصورة ناقصة عن روحه القتالية ، وفتح الطريق للكثير من سوء الفهم بل لتشويه مقاصده .

إنّ سلاميّة رومان رولان التجريدية المؤقتة لم تكن متصلة باطنياً اطلاقاً بسلاميّة أولئك الذين سمّوا أنفسهم بحواريه واتباعه . والحقيقة ، تظهر رواية **كولاس بروغنون** المصادر الاجتماعية والايديولوجية المختلفة اختلافاً جوهرياً لموقفه الشخصي ، الخاص . وهذه الصفة العاميّة التي تنبع من شعور شعبيّ تلقائيّ عميق وصادق تميز موقفه تمييزاً حاداً من تلك المواقف التي يبدو أنها تستخدم لغة مماثلة .

وما على المرء إلا أن يضع رواية ستيفان زفايج **ايراسموس** إلى جانب رواية **كولاس بروغنون** ليرى هذا التضاد واضحاً . فهناك نرى إحجاماً ، مفرطاً في التهذيب وقلقاً وعصبياً ، عن أي قرار ، وموازنة حذرة بين « من جهة » و «من جهة أخرى» ، كما نرى محاولة المثقف المعجب بنفسه تجاوز التناقضات الفكرية والعداءات الاجتماعية . وهنا ، من جهة أخرى ، يوجد إنكار عاميّ قوي لرجال الحاشية الملكية البغيضين والمغامرين الذين يمتصون دمّ الشعب ، ورفض لكلا الفريقين المتنازعين اللّذين يجري خدعهما بصورة ذكيّة كما تجري مقاتلتهما حيثما أمكن ولزم بالهراوة والسيف . وهناك نتاج مهذب وذكيّ من اللبرالية المنحلّة التي كانت يوماً ما شريحةً مثقفة برجوازية ثورية . وهنا تمرّد عاميّ محليّ لم ينضج بعد بحيث يصبح النشاط الواعي للثورة الديموقراطية . شحوب وهشاشة من الناحية الفنية في حالة زفايج ، وغنى ألوان متفتح في حالة رومان رولان : كل ذلك يعكس هذا التضاد بوضوح وكفاية .

وليس لرواية **كولاس بروغنون** وكامل المرحلة المقابلة لها من تطوّر مؤلفها

أية علاقة بمن يطلق عليهم أتباع الأخير . فالكتاب يعكس تلك الأمزجة الفلاحية ـ العامية التي سبق أن رأيناها قد حولت إلى أشياء مُحَسّة أو مُمَوْضعة في عدد من الأمثلة المهمة في بعض الأجزاء من رواية تولستوي **الحرب والسلم** ورواية دي كوستير **اولينسبيغل** .

إلاّ أن المماثلة ليست إلاّ إتجاهاً عاماً واحداً من الاتجاهات الاجتماعية . وليس لدى رومان رولان كره دي كوستير الأعمى ، العفوي ، الذي يقوده إلى الاتجاه الطبيعي . وموقفه من الأطراف الذين هم « فوق » هو احتقار رفيع ثقافياً أكثر منه كره مثير للشفقة . وكولاس بروغنون ، بالرغم من وضعه أو مركزه العاميّ ، أقرب فكرياً وإنسانياً إلى جيروم كوينارد منه إلى أولينسبيغل العصري . فهو بطل شعبي ومع ذلك فهو متأصل فكرياً وإنسانياً في التربة المحلية للاتجاه الانساني الجديد . وهذا المزيج يوفر على أسلوب رولان في الطرح افراطات المذهب الطبيعي في الشهوة الجسدية والقسوة التي نجدها عند المؤلف البلجيكي المهم . إلاّ أنّ البهجة التي يستشعرها كولاس بروغنون في النساء والخمر والطعام اللّذيذ تشع في كل مكان في الألوان الفاتحة الرقيقة لأبيقورية إنسانية بشكل شبه شفاف ، ومصقولة صقلاً عميقاً ، ولكنها ماكرة بعض المكر . وكولاس بروغنون شخصية أكثر دنيويةً وفظاظةً من أخيه في القرن الثامن عشر بسبب هذا التحوّل السعيد إلى المجالات العامية ، حيث تكون وجهة النظر الإنسانية الأساس ليست محافظاً عليها فحسب بل معززة أيضاً .

إن هذين العملين يعكسان أفضل ما أنتج في فرنسا على يد الاحتجاج الإنساني على الحاضر الرأسمالي . إلاّ أنهما يعكسان أيضاً محدوديات هذا الاحتجاج الاجتماعية والتاريخية . وفي كلا المثلين تعكس الحكمة الابيقورية والانعزال رفضاً ، محجوباً بالسخرية والهزل ، للدخول في عداء وخسة الواقع الاجتماعي أو تغييرهما . وهذا الرفض معبر عنه تعبيراً واضحاً من الناحية

الفنية في حقيقة أن كامل سياق الواقع التأريخي ، إذا ما ظهر بحال من الأحوال ، يفعل هذا بخطوط عامة أكثر غموضاً من الشخصية الرئيسة الإنسانية نفسها ، وفي حقيقة أن هذه الأعمال ، مهما تكن قد رسَمت العديد من الشخصيات الثانوية رسماً مشرقاً ، ومهما تكن قد نفذت بقوة العديد من المشاهد المنفردة ، هي في كليتها **صور أشخاص** وليست صوراً عالميـة .

ويؤكد رومان رولان هذه الشخصية الوصفية إلى درجة أبعد بسرده بصيغة المتكلم . وهو لا يرسم صورة الأحوال السائدة قدر ما يعكسها عبر حياة وتجارب كولاس بروغنون . إلاّ أنّ هذا يؤدي إلى توقفٍ وجمود معينين في العمل بالرغم من أحداثه المتنوعة والمهمة جداً . والتطوّر في هذه الرواية هو تعاقب وتقدم في الزمن والأحداث من الناحية الظاهرية فقط . وجوهره الداخلي أكثر بوحاً أو إفشاءاً . فنحن نرى صورة كولاس بروغنون تنمو سمةً بعد سمة ، فيما يمسك المؤلف ريشة الحياة بيده المجرّبة . وحين تنتهي الصورة ، تنتهي الرواية أيضاً . إلاّ أننا نشعر بأن ما من شيء جديد حقاً قد حدث . إننا لا نرى سوى أن الصورة أكثر وضوحاً وشمولاً مما كانت في البداية . إلا أن النموذج ليس مختلفاً . وكولاس بروغنون لا يمرّ بأيّ تطوّر . وهو ليس ذلك النوع من عدم التطور الذي راقبناه في حالة « الأفراد التأريخيين – العالميين » الذين يبدون شخصيات ثانوية . ويقدم الكشف عن صفاتهم الإنسانية جواباً عن الأسئلة الاجتماعية – التاريخية التي نشأت في مجرى الرواية ، وبذلك يؤلف عاملاً في الديناميكية الموضوعية للفكرة التاريخية المعنية . وغياب التطوّر عند كولاس بروغنون أكثر واقعية بكثير . والسبب هو أن كل المشاكل الانسانية والتاريخية مركّزة داخل شخصيته ونفسيته . والأسئلة والأجوبة على حدٍ سواء متضمنة داخل نطاق حياته . ولهذا يحدث الكثير في الرواية ، ولكن ليس إلا لاظهار موقف متطابق من الحياة في أكبر عدد ممكن من الزوايا . وبهذا المعنى ليس للرواية أي حدث . وأياً كان ما يحدث خارجياً فهو مقصود لا لجعل الناس

يخطون شوطاً آخر على امتداد طرقهم ، ولا للكشف عن أزمةٍ عاليةٍ ما ، وإنما مجرد تفسير **موقف إنسانيّ** .

إن رومان رولان كاتب استوعب أفضل وأنبل تقاليد الفن الكلاسيكي وتعلم منها . ومع ذلك فقد دفعه عدم مؤاتاة الظروف السائدة بعيداً عن التقاليد الكلاسيكية التاريخية . وتتكشف إنسانيته ومقدرته الفنية البارزتان في الكمال الداخلي الذي أضفاه على روايته بالرغم من ظروف العصر المعاكسة . إلا أن هذا الكمال قد أنجز على حساب صورة عالمية تاريخية شاملة — وهو حساب واعٍ أو مقصود . ورولان ، بعدم تصويره تفاعل جميع الطبقات في المجتمع، عاجز عن أن يكشف لنا تلك القوى المجهولة في الشعب التي تزدهر تأريخياً .

ومن وجهة نظر فنية صرفة لا يمكن أن يكون هذا النبذ موضع إعجاب بصورة كافية . وبالمثل إختيار الفترة : فبعد اشارات المؤلف الموجزة لا يكون القارىء آسفاً اطلاقاً أن تكون أمامه صورة كولاس بروغنون وليس صورة للفترة . إلاّ أن هناك شيئاً من الاذعان والتقيّد الذاتي في حكمة الإختيار هذه ، إذا ما قورنت الصورة بالصور التاريخية التي انتجها كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيون وصورة المجتمع في « **جين كريستوف** » .

ويبرز هذا الاهتمام الفني الصرف في اللغة أيضاً . فرومان رولان يرسم كولاس بروغنون عبر كلمات الأخير نفسه ، التي تسبغ على صورته نبرة موثوقة على نحو مباشر جداً . وهذا التجديد للغة القديمة المنجز جدلياً يؤكد ، باستمرار وحيوية الطابع العامي المحلي للبطل . ومع ذلك لا مفرّ أن يحس القارىء المعاصر أثراً من التكلف لا يدرك إلا بالكاد ، من الفنية المدروسة أو المتعمدة في اللغة.والنتيجتان الناجمتان عن التحدث بالمتكلم الأول — أي كل من الأرتباط باللغة القديمة ونوعية التصوير الجامد التي تطرقنا إليها — تؤكدان طابع هذه الرواية الجميلة المفرط في فنيته وتجريبيته . وإنّه لمظهر من المظاهر المأساوية العديدة في عصرنا أن لا يكون ممكناً تصويرٌ رفيع كهذا للحياة العامية المحلية القديمة بدون مسحات التكلف الباطنة هذه .

٥ - إمكانات لتطوّر الاتجاه الانساني الجديد في الرواية التاريخيّة .

نحن نرى أن جميع مشاكل الشكل والمضمون على حد سواء في رواية عصرنا التاريخية تتركز على مسائل التراث . وجميع المشاكل والتقييمات الجمالية في هذا المجال تتقرر بالنضال لتصفية التراث السياسي والايديولوجي والفني لفترة الرأسمالية المنهارة ، وبالنضال لكي تجدد وتوسع على نحو مثمر تقاليد الفترات التقدمية الكبيرة التي مرت بها البشرية ، وروح الديموقراطية الثورية ، والعظمة الفنية والقوة الشعبية للرواية التاريخية الكلاسيكية .

ان عرض المشكلة هذا — في كل من هذا المكان وفي تحليلاتنا السابقة ، على ما نأمل — سيكفي للبرهنة على أن هذه المسائل هي أكثر من فنية صرفة . فالشكل الفني ، بوصفه الانعكاس المركّز والمُبرَّز لسمات الواقع الموضوعي المهمة ، المنظمة والفردية معاً ، لا يمكن اطلاقاً ان يعامل بحدّ ذاته فقط ، وبمعزل . وبالضبط فان تطور الرواية التاريخية يبين في أجلى شكل كيف أن ما يبدو مجرد معضلات شكل وتركيب — مثلاً ، ما إذا كان يجب أن تكون شخصيات التاريخ الكبيرة أبطالاً رئيسين أو شخصيات ثانوية — يخفي بوضوح معضلات أيديولوجية وسياسية لها أعظم الأهمية . والحقيقة ، فان كامل مسألة ما إذا كانت الرواية التاريخية نوعاً أدبياً قائماً بذاته ، وله قوانينه الفنية الخاصة به ، أو ما اذا كانت تطيع من حيث الجوهر نفس القوانين كما هي الرواية بصورة عامة ، لا يمكن أن تحل إلاّ على أساس موقف عام من المعضلات الايديولوجية السياسية الحاسمة .

وقد رأينا ان الجواب عن جميع هذه المسائل يعتمد على موقف الكاتب من الحياة الشعبية . واستئناف تقاليد الرواية التأريخية الكلاسيكية ليس مسألة جمالية بمعنى ضيق ، حِرَفي أو مهنيّ . ولا يهم ما إذا كان السير (وولتر سكوت) أو (مانزوني) متفوقاً ، مثلاً ، على (هنريخ مان) ، أو في الاقل فهذه ليست النقطة الرئيسة . وانما المهم هو أن سكوت ومانزوني ، وبوشكين وتولستوي ، كانوا قادرين على ادراك وتصوير الحياة الشعبية بأسلوب أعمق وأصدق وأكثر انسانية وتأريخي بصورة ملموسة أكثر حتى من أبرز كتّاب عصرنا ؛ وان الشكل الكلاسيكي للرواية التاريخية كان شكلاً استطاع المؤلفون به التعبير عن أحاسيسهم تعبيراً كافياً ؛ وان الطريقة الكلاسيكية للقصة والكتابة كانت مصممة على وجه خاص لابراز جوهر وغنى وتنوع الحياة الشعبية بوصفها الأساس للتغيرات في التأريخ . وهذا في حين أننا نجابَه في الرواية التاريخية ، وحتى التي كتبها كتّاب مهمون من الحاضر ، بصراع في كل لحظة بين المحتوى الايديولوجي ، والموقف الانساني المقصود والوسيلة الأدبية المستخدمة .

إذن ، إذا أخذنا مقياسنا الجمالي من دراسة وتحليل لكتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين وقوانين الملحمة والدراما بصورة عامة ، لكي نحكم في أعمال الكتّاب المعاصرين البارزة ، فلنا ما يبرر هذا في جانبين . فأولاً وقبل كل شيء ، إنّ حقيقة أن اتجاهاً أدبياً معيناً ينشأ نتيجةً لضرورة اجتماعية واقتصادية ولصراعات عصره الطبقية ليست مع ذلك مقياساً للحكم الجمالي . ومن المؤكد أن التأريخية الرجعية — النسبية وكذلك علم الاجتماع النسبيّ المبتذل يبشران بالعكس . ومنذ (رانكيه) ، يقول المبسّطون الآليون أنّ كل نتاج للتطور التأريخي هو « بالمثل قريب من الآلـــة » أو ، حسب التعبير السوسيولوجي الدارج ، « مرادف طبقي » . وهذا يبدو — وفقاً لما يريده المرء — إما « عميقاً » فوق العادة بمعنى أي مفهوم للتأريخ لاعقلاني بشكل

غامض ، أو « علمياً » فوق العادة بمعنى أية نظرية للتقدم برجوازية مبتذلة ومنشفية لبرالية .

الا ان كلا المفهومين يقطعان العلاقة الفعلية بين الفن والواقع . ويبدو الفن في وقت واحد قدرياً ومجرد أسلوب ذاتي للتعبير عن شخص ما . وهكذا فهو ليس إنعكاساً للواقع الموضوعي . ومع ذلك تتحدر معايير أي جماليّ أصيل بالضبط من هذه السمة الأساس للفن . ولأن الرواية التاريخية تعكس وتصوّر تطور الواقع التاريخي ، فان مقياس مضمونها وشكلها يوجد في هذا الواقع نفسه . ولكن ما هو هذا الواقع ؟ إنه تطور الحياة الشعبية المتفاوت والمليء بالأزمات . والكتّاب من أمثال فلوبير وكونراد فيرديناند ماير يخلقون شكلاً « جديداً » من الرواية التاريخية لأسباب عميقة وضرورية : فتطور المجتمع ينتج انحطاطاً أيديولوجياً في طبقتهم ، وهم لم يعودوا في موقع يتمكنون فيه من رؤية المشاكل الفعلية للحياة الشعبية في غناها الموسع ، وصورتهم عن التاريخ مفقرة اجتماعياً وتاريخياً وناقصة . وعلى ذلك فهم يصورون التأريخ في شكل « جديد » . ومع ذلك ، فان واجب علم الجمال الماركسي ليس فقط أن يفسر هذا الافقار والنقص بطريقة اجتماعية ـ تاريخية بل أيضاً أن يقيسهما جمالياً بالمقابلة مع أعلى احتياجات الانعكاس الفنيّ للواقع التاريخي وأن يكتشف عوزهما .

إن الانتقاد يجب السماح له بتقييم وادانة النتاجات انفنية لفترات بأكملها ، بينما يعترف بضرورتها الاجتماعية ـ التاريخية . والحقيقة فان كامل التقييم الجمالي يعتمد على هذا الاعتراف . إلا أن هذا الأعلان عن حقّ النقد لا يصفي بحال من الاحوال مشكلة الرواية التاريخية في عصرنا . وذلك أننا أثبتنا تكراراً التضاد الايديولوجي العميق الذي يفصل النشاط الأدبي لممثلي الرواية التاريخية المهمين في عصرنا عن نشاط الانحلال البرجوازي . وهكذا فان مشكلة تقدير الرواية التاريخية الراهنة مشكلة أكثر تعقيداً بكثير . ومعيارنا

الكلاسيكي ليس معارضاً أو غريباً إطلاقاً عن الأخيرة كما هو معارض أو غريب عن نتاجات بداية انحطاط الادب البرجوازيّ ، ولا سيما تجاه نتاجات الانحطاط التام . وتوجد أيضاً أوجه شبه عميقة ومهمة بين الفترة الكلاسيكية للرواية التاريخية وبين الرواية التأريخية في عصرنا . فكلتاهما ترميان إلى طرح حركة الحياة الشعبيّة في التأريخ ، في واقعه الموضوعي وفي الوقت ذاته في علاقته الحية بالحاضر . وهذه العلاقة السياسية والايديولوجية الحية بالحاضر عنصر مهم آخر في وجهة النظر التي تربط روحياً الكتابة الحالية لكتّابنا الانسانيين بالفترة الكلاسيكية .

الا أن تفاوت التطور التأريخيّ يجعل من هذه العلاقة علاقة معقدة غاية التعقيد . وهذا ينطبق على كلتا المسألتين المهمتين ، على مسألة الجذور الشعبية وعلى مسألة العلاقة بالحاضر . والأمر المهم والمميز بهذا الصدد هو ان آراء العديد من انسانييّ الحاضر ، في مسألة سياسية وأيديولوجية ما ، هي أكثر جذريةً من آراء الكتّاب الكلاسيكيين . ولا يلزم المرء إلا أن يفكّر في التضاد بين المحافظ المعتدل ، السير وولتر سكوت ، والديموقراطي الثوريّ هنريخ مان . إلا أنّ تفاوت التطور يبرز في حقيقة أنّ سكوت كان مرتبطاً على نحو أكثر حيوية ، ومتصلاً على نحو أكثر جداً ، بحياة الشعب ، مما كان عليه كاتب المرحلة الامبريالية ، الذي كان عليه أن يناضل في وقت واحد ضد الإنعزال عن الحياة الشعبية ، الذي يفرضه على الكاتب تقسيم العمل في الرأسمالية المتطورة ونمو أيديولوجية لبرالية أكثر رجعية في ظل الامبريالية .

إن هذه الصلة بالحياة الشعبية كانت لا تزال حالة طبيعية ومفروضة اجتماعياً بالنسبة لكتّاب الفترة الكلاسيكية الخاصة بالرواية التاريخية . ففي الفترة التي عاشوا فيها كانت قوى تقسيم العمل الاجتماعي قد بدأت تواً ممارسة تأثيرٍ حاسمٍ في الأدب والفن في اتجاه انعزال الكاتب عن الحياة الشعبية . وفي العديد من الكتابات الرومانتيكية في العصر الحاضر يكون هذا التأثير

ملموساً فعلاً بصورة واضحة ؛ إلا أنّه لا يصبح الأساس المهيمن للأدب بصورةٍ عامةٍ إلا في فترة متأخرةٍ جداً .

إن انسانيّ عصرنا ينطلقون في كتابتهم من **احتجاج ضد مؤثرات الرأسمالية التي تسلب الانسان انسانيته** . ويلعب دوراً مهماً غاية الأهمية في هذا الاحتجاج تغرب الكاتب المأساوي عن الحياة الشعبية ، أي عزلته ، واعتماده التام على نفسه . ومع ذلك فان مما يؤلف جزءاً من الموقف هو أن هذا الاحتجاج لا يمكن أن يتقدم الا تدريجياً ، وبصورة متفاوتة ومتناقضة ، من **التجريدية إلى الملموسية** . وليس هذا فقط بسبب أن صلات المرء بالحياة الشعبية واعتياده عليها بصورةٍ عامة لا يمكن جعلها ملموسة إلا بطريقة تجريدية ، أي خطوةً فخطوة ، بل كذلك بسبب الجدلية الداخلية لنضال الكاتب ضد وضع الأدب المعزول اجتماعياً في ظل الامبريالية .

إن هذه الجدلية هي التي تقرر بطء وتفاوت الطريقة التي يصفي بها الكاتب حسابه مع الايديولوجية اللبرالية للرأسمالية . والكتّاب الأصيلون في هذه الفترة يبدأون برغبة متقدة للتغلب على عزلة الأدب والجمالية ، وعلى الرضا الذاتي أو الغرور والاكتفاء الذاتي أو غلوّ الثقة الفنيين اللذين ينجمان عنها . وهم في رغبتهم في جعل الأدب قوة فاعلة في مجتمع زمانهم — وهو ما يعتبرونه مفروضاً — إنما يتطلعون بطبيعة الحال إلى حلفاء . وكانت النتيجة انهم تعلقوا بحماسة بأيّ تيار اجتماعي أو مظهر إنساني بدا أنه يقدم أضعف الأمل في أن يتحول إلى احتجاج ضد وحشية الحاضر الاجتماعي .

وهكذا فقد كانت اعادة ايقاظ الروح الثورية — الديموقراطية في الأدب الألمانيّ صعبة غاية الصعوبة . فقد وضعت أكثر المشاكل تنوعاً في طريق تقدمه من جانب المساومة اللبرالية من جهة ، ومن جانب النفي التجريدي الذي هو نوعٌ بوهيميّ فوضويّ من جهة أخرى . وعليه ، فاذا مررنا ، ونحن نحلل تطور أهم الكتّاب المناوئين للفاشية ، بجميع أساليب المحاولات

لتحالفهم مع تيارات من هذا النوع – بسبب التقييم النقدي الناقص أو حتى التقييم المفرط غير النقدي – فان علينا أن نفهم هذا كجزء من الخط العام لتطور المانيا (وفي العديد من الجوانب ، وان لم يكن بشكل ملحوظ جداً ، لتطور بقية أوربا الغربية) . وكان سقوط حكم هوهنزولرن وجمهورية ڤايمار قادراً على خلق تقدم معين بهذا الشأن ، ولكن ليس على أي تغير جذري . ولم يحدث هذا إلاّ مع انتصار البربرية الفاشية في المانيا نفسها وتجارب وانتصارات الجبهة الشعبية في فرنسا واسبانيا .

ومع ذلك فانه لخطأ ألا نرى شيئاً غير الضعف في الأدب السابق الذي يكشف في كل مكان عن آثار هذا الظهور البطيء للروح الثورية – الديمقراطية . وليس ممكناً هنا تحليل الادب الالماني في الفترة التي سبقت الفاشية بكل تفاصيله ، لا سيما وأن منجزاته الجوهرية تكمن خارج نطاق هذه الدراسة . ولكن لكي نوضح هذا الموقف العام الذي كان عليه الأدب الانسانيّ الاجتماعيّ فلنستشهد بمثلٍ واحد : أي مثل توماس مان . ففي عمله المبكر يقوم هذا الكاتب الكبير بنقدٍ ذاتي قاسٍ وعميق عن طريق مقابلة عالم الكاتب المعزول بعالم المواطن الحصيف والمستقيم . والآن فان من السطحيّة والخطأ البالغين جداً إعتبار هذا شيئاً سلبياً . فتوماس مان يكشف عن تناقضاتٍ عميقة في الحياة البرجوازية ، في فراغها من الثقافة ، مع جدليةٍ بالغة من الحذق والتعقد ، وما من ريب في انه يكافح النمط الانساني السائد الذي أنتجته الرأسمالية الالمانية . ولكنه كلما تعمق في رؤية مشاكل الأدب المعزول ، كان أكثر ثباتاً في انكاره انسحاب الكاتب إلى « برج عاجيّ » ونفيٍ تجريديٍ للحاضر اجمالاً ، وأكثر اضطراراً إلى التطلع في كل مكان في الواقع نحو أنماط انسانية ايجابية (نسبياً في الاقل) . ويبرز أيضاً صدقه ككاتب في حقيقة أنه بينما قد يطرح نمطاً ما طرحاً ايجابياً في سياقٍ ما فهو سوف ينتقده بسخرية في سياق آخر ، وبهذا الشكل يضيف تحفظاتٍ قوية إلى تأكيده . وهكذا لا تغرق كتابته أبداً في تبريراتٍ أو تمجيد للحاضر .

وفي كل هذا على المرء أن يدرك اتجاهاً مزدوجاً . فمن جهة ، يسعى توماس مان ، كأي كاتب ذي شأن ، إلى أن يرسم صورة لمجتمع زمانه كلية وشاملة . وتعتمد شمولية هذه الصورة على تنوع الشخوص وعلى ما اذا كانوا مصوَّرين ككائنات حية متعددة الجوانب وليس أشبه بصور كاريكاتيرية على ملصقات اعلانية ، حتى اذا كان هناك شعور بأنهم يحملون مبادىء معادية . وبهذا الصدد ، تجاوز توماس مان وكذلك قلة من معاصريه المهمين الافق الذي رسمته تحيزات البرجوازية اللبرالية . ومن جهة أخرى ، فان الطريقة التي يجري بها فهم هذه الانماط انسانياً وفنياً تعكس الشكل البطيء والمتناقض الذي يحدث به هذا الانفصال عن التحيزات البرجوازية – الرجعية في فترة ڤيلهيلم . ونحن نؤكد مرة أخرى : إنّ حقيقة أنّ الأنماط المعادية مصوّرة انسانياً ليست هي التي تشير إلى هذا التغلب البطيء والمتردد على التحيزات ، بل هو الموقف غير النقدي من هذه الأنماط في كليتها الاجتماعية والانسانية ، أي عدم إدراك محدودياتها الاجتماعية والانسانية . ويكفي هنا أن نذكر عرض توماس مان لفردريك بروسيا الأكبر وتقاليد هذا العرضِ في الحرب العالمية الاولى .

الا اننا نجد اشكالاً مماثلة من المفهوم والتصوير – وهي ، من المسلّم به ، من نوع أقل وضوحاً – حتى في فترة هنريخ مان الأولى متعلقة بممثلي البرجوازية اللبرالية ؛ وعند آرنولد زڤايج متعلقة بأنماط لائقة ومحترمة من العسكريين الالمان . ومن الطبيعي أن لهذا النوع من المفهوم الفني عن الواقع جذوره السياسية والايديولوجية . وهنا أيضاً ستكفي بضعة أمثلة . ويكفي أن يشير المرء إلى تقدير أو تثمين بسمارك أو نيتشه الزائف . وتبين هذه الأمثلة كيف أن تحيزات معينة من الفترة الماضية أو، في الأقل،بقاياها ،لا تزال حية اليوم .

وهذه العملية البطيئة والمتناقضة الخاصة بالتغلب على الايديولوجية اللبرالية وتغربها عن الشعب منعكسة ، أيضاً ، في الروايات التاريخية للانسانيين المناوئين للفاشية .

وقد بيـّنا سابقاً كيف أن واحداً من أهم جوانب ضعف هذه الروايات كان تصويرها مشاكل الحياة الشعبية من « فوق » . أما الناس فكانوا يلعبون دوراً ما فقط عندما يدخلون في صلة مباشرة بأيما كان يجري « فوق » . وهذا يعطينا صورة واضحة عن التقاليد اللبرالية ـ البرجوازية التي لا يزال من الواجب التغلب عليها . وهكذا فليست العودة إلى تقاليد نمط الرواية التاريخية الكلاسيكي مسألة جمالية ـ فنية بالدرجة الاولى . إنها بالأحرى نتيجة للانتصار الحاسم والكامل الذي حققه روح الديموقراطية الثورية ، لمشاركة الانسانيين المهمين الملموسة والوثيقة في مصير الشعب . (ونحن نأمل أن تكون تحليلاتنا السابقة قد بينت للقارىء بما يكفي من الوضوح بأن التقليد العامي الجديد في الأقطار اللاتينية ، الذي تـُعلـّم أو تـُميـّز مراحله بأسماء ايركمان ـ شاتريان ، دي كوستير ، وروماني رولان ، يعاني من عوزٍ في الملموسيـّة التاريخية بالطريقة المعاكسة تماماً . وهكذا تنطبق المشكلة الايديولوجية ـ الفنية في اعادة ايقاظ روح الرواية التاريخية الكلاسيكية على هذا التقليد أيضاً ، وهي بالمثل مرتبطة بالتجسيد السياسي والاجتماعي للديموقراطية الثورية ، باستثناء أن الاستنتاجات الأدبية التي يجب استخلاصها في هذه الحالة هي ذات طابع مختلف ، ومعاكس جداً في معظم الاحيان) .

إن مسألة علاقة الماضي بالحاضر متصلة بهذه المشكلة إتصالاً وثيقاً جداً . ومرة اخرى يجب أن نؤكد بشدة التضاد بين الرواية التاريخية الراهنة وسابقاتها المباشرات من الروايات . فالرواية التاريخية لأنسانيي عصرنا مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمشاكل الحاضر الكبيرة والملحة . وهي في طريقها إلى تصوير **ما قبل تاريخ الحاضر** ـ بصورة مناقضة جداً لنمط فلوبير في الرواية التاريخية مثلاً . وتعلقها بالأحداث الجارية ـ بمعنى تاريخيّ كبير ـ هو أحد مظاهر التقدم الكبير الذي حققه الانسانيـّون المعادون للفاشية . إنها بداية تغير في تأريخ الرواية التاريخية .

ومع ذلك فهي ليست الا بداية تغير . وذلك أن التغيّر نفسه يؤدي إلى العودة إلى تقاليد الرواية التاريخية الكلاسيكية . والفرق الذي لا يزال موجوداً بين الاثنين اليوم سبق أن أكدناه في نقاط مختلفة . ونعيد هذا باختصار قائلين : إن رواية اليوم التاريخيّة الانسانية تعطي فقط **ما قبل تاريخ تجريدي للأفكار** وليس ما قبل التاريخ الملموس لمصير الناس أنفسهم ، الذي هو ما صوّرته الرواية التاريخية في مرحلتها الكلاسيكية .

ونتيجة لهذه العلاقة العامة والمفاهيمية ، وليس الملموسة والتاريخية ، بين الماضي والحاضر ، يكون تشويه الشخصيات أو الحركات التاريخية محتوماً أحياناً . وهكذا يوجد ابتعاد عن الصدق الرائع تجاه الواقع التاريخي ، ذلك الصدق الذي كان قوة الرواية التاريخية الكلاسيكية . الاّ ان الأبعد من ذلك هو أن لهذه العلاقة بالحاضر ، المفرطة في صفتها المفاهيمية وبالتالي في مباشريتها ، تأثيراً تجريدياً في كليّة العالم الممثل أوّ المطروح . واذا كانت الرواية التاريخية هي ما قبل التاريخ الملموس للحاضر ، كما كان شأنها عند الكتّاب الكلاسيكيين ، وجب أن يكون المصير الشعبي الممثل فيها غاية بذاته من الناحية الفنية . ان العلاقة الحية بالحاضر يجب أن تعبر عنها حركة التاريخ نفسها . والعلاقة اذن موضوعية بمعنى فنيّ ، وهي لا تحطم أبداً الحدود التي يضعها الاطار الانساني — التاريخيّ للعالم الممثل . (أي أن هذا يعتمد أيضاً على « مفارقة تأريخية ضرورية » سبق أن شرحناها شرحاً كاملاً) . وتكشف العلاقة المباشرة والمفاهيمية بالحاضر ، التي تسود في الوقت الراهن ، عن اتجاه كامن نحو تحويل الماضي إلى **حكاية رمزية عن الحاضر** ، ونحو انتزاع مباشر من التاريخ « مسرحية رمزية » . وهذا يتناقض مع الصواب التاريخي الفعلي للمضمون ومع الاستقلال الفعلي (لا الشكلي) للشكل .

وقد يبدو متناقضاً ، ومع ذلك فهو حقيقة ، القول بأن لهذه العلاقة المباشرة بالحاضر تأثيراً تجريدياً وبالتالي مُضْعِفاً في ذات مشاكل الحاضر الموضوعة

في المقدمة . وهذا يمكن أن يشاهد في غاية الوضوح في رواية فويشتفانغر : **نيرون الزائف** . وما من عمل فني آخر في عصرنا يتضرم بمثل كره الفاشية هذا . ويدفع الاشفاق الساخر في هذا الكره بفويشتفانغر خطوة كبيرة إلى أمام على امتداد الطريق الثوري الديموقراطي . الا ان هذه ليست ميزة العمل الوحيدة . وذلك أنّ فويشتفانغر يصوّر الحركات الشعبية هنا على نحو ملموس أكثر جداً مما في رواياته عن جوزيفوس فليفيوس ، بل أكثر حتى مما في الجزء الثاني من المجموعة . وصحيح أن هذه الحركات الشعبية منظور اليها ومطروحة من وجهة نظر المحركين المحتجبين في المؤخرة والقادة في المقدمة ، إلاّ أنها أصابت درجة من الصواب والتميز أعلى بكثير مما في أعماله السابقة . ومع ذلك فان هذه الرواية ، رغم حيويتها وصوابها الأكثر ، ليست سوى حكاية رمزية موسعة : فنحن نرى كيف أن مهرجاً مثيراً للاشفاق ، وقد دفعته مكائد رأسماليين كبار ، يتولى قيادة حركة شعبية ، ويمارس سلطة ديكتاتورية فترة طويلة ، ثم ينهار في اللحظة التي يعود فيها الناس إلى عقولهم . وما من أهجوة أخرى كتبت ضد هتلر وشركائه السادة والغوغاء لها مثل هذه الدقة البالغة . إنها على درجة من الحدة والاقناع ، وان معناها على درجة من الوضوح المباشر ، بحيث تستحق **نيرون الزائف** مكانة مهمة في النضال ضد الفاشية .

ولكن ماذا ينقص هذا العمل المهم والضخم ؟ نحن نرى ـــ انها علاقة بالحاضر على درجة كافية من العمق والملموسية . فهو لا يعبر الاّ عن العواطف المباشرة التي تثيرها الفاشية . وذلك أن السؤال الفعلي والأعمق الذي يثير جميع الديموقراطيين الحقيقيين هو هذا : كيف استطاعت عصابات القتلة هذه أن تأتي إلى الحكم في قطر مثل ألمانيا ؟ وكيف حدث أن آلافاً وآلافاً من الناس المقتنعين استطاعوا القتال بتعصب نيابة عن مأجوري الرأسمالية المرتزقة والقتلة هؤلاء ؟ إن ما لا تفعله رواية فويشتفانغر الساخرة هو حل لغز هذه الحركة الجماهيرية ، لغز العار الالماني . إنها تكتفي بالتسليم بحقيقةٍ مؤداها أنّ الشعب

قد يصبح ضحايا مؤقتة لأكثر أنواع الديماغوجية فجاجة .

ولكن كيف كانت هذه الديماغوجية الفجة قادرة على أن تمارس تأثيراً كهذا في ملايين الناس ؟ ان هذا سؤال لم يُسأل ، ناهيك عن أن يجاب عليه . وهذا السؤال ليس سؤالاً تاريخياً أكاديمياً ، وإنما هو مسألة عملية لها أعلى مكانة : مسألة المنظور الملموس لانهيار حكم القتل الفاشيّ . وهذا في الحقيقة تبينه رواية فويشتڤانغر نفسها . والمؤلف ، بعدم تصويره الأصول الملموسة ، الاجتماعية — التاريخية ، لحكم نيرون الزائف هذا ، لا يكون في وضع يمكنه من تصوير انهياره الملموس ، الاجتماعي — التاريخي . إن « معجزةً » تحدث : إذْ تنتقل أغنية ساخرة من فم إلى فم ، كاشفة القناع عن الفراغ الداخلي للمغتصب وعصابته ، ويثوب الناس إلى رشدهم وتنهار الديكتاتورية البربرية . ومنظور المستقبل هذا لا يبقى معبراً عن أحاسيس المقاتلين ضد الفاشية التقدميين ، بل-على العكس جداً من نية فويشتڤانغر — مشاعر أولئك الذين لا يرون في الفاشية حركة سياسية — اجتماعية ملموسة من حركات العصر الامبريالي قدر ما يرونها « مرضاً اجتماعياً » ، أي نوعاً من « الجنون الجماعي » ، والذين من ثمَّ ينتظرون في سلبية أن « يشفى » الناس ، أي أن « يعودوا إلى رشدهم » — وبكلمة ، فهم ينتظرون انهيار نظام حكم هتلر التلقائي ، أي معجزة .

إننا نرى أنه لا يوجد أي بديل عن علاقة بالحاضر ملموسة أو ، ما يكون الشيء ذاته ، عن اطلاع على الحياة الشعبية ملموس . وهذا صحيح مهما يكن عالياً المستوى الفكري لعلاقة بالحاضر تجريدية أو رائعاً التعبير الفنيّ عنها . وهذه المشكلة يجب تأكيدها مراراً وتكراراً لأن الطريقة التي نحل بها تقرر مصير الرواية التاريخية الفني في كل فترة من الفترات . ولا يزال تحوّل الرواية التاريخية إلى نوع أدبي مستقل ، وهو نوع يلعب دوراً كبيراً في عمل فويشتڤانغر — ولا سيما في أحكامه النظرية — لا يزال اليوم عرضاً من

أعراض ضعف هذه العلاقات . وسبب هذا الضعف مختلف جداً عما كان عليه عندما بدأ انحطاط الواقعية البرجوازية ، الا أن النتيجة في كلتا الحالتين واحدة : التحديث والتجريدية في تصوير الشخوص التاريخيين .

ويمكن تأكيد هذا بأمثلة عملية . ففي المقام الاول ، نرى أن الكاتب يمكن أن ينتج صوراً تأريخية أهم وأكثر اقناعاً اذا افترضنا وجود علاقة بجوانب معينة على الأقل بالحياة الشعبية فى الحاضر ، علاقة أعمق وأكثر تعقيداً ، وأقل مباشرة وتجريداً ومجازية . ومما يعكس أهمية وصفة الوضع الجديد للرواية التاريخية أن يبرز هذا في غاية الوضوح في شخوصها **الايجابيين** . ومجرد حقيقة أن شخوصاً ايجابيين يمكن خلقهم بشكل من الاشكال انما هو على درجة من الأهمية خاصة . فمنذ شخصية (ميشيل كريستين) عند بلزاك و(بالاڤيرانتيه) عند ستندال والرواية البرجوازية الحديثة عاجزة عن خلق شخصية ايجابية تؤدي دوراً فاعلاً في الحياة العامة . ولكن حتى بلزاك وستندال ، باعتبارهما كاتبين واقعيين واضحين في رؤيتهما وثابتين ، أرغما على جعل أبطالهما الديموقراطيين والشعبيين شخصياتٍ عرَضية .

إن الجبهة الشعبية المناوئة للفاشية ، وروح الديموقراطية الثورية الذي أحيته ، مكنّنا مرة أخرى من تجسيد تطلع شعب ما للحرية في شخوص ايجابيين . وهذه هي الأهمية التاريخية والسياسية وكذلك الفنية الاستثنائية لشخصيات من أمثال (هنري الرابع) عند هنريخ مان . وهذه الصور الايجابية هي تفنيد معمق سياسياً لعبادة الزعيم الديماغوجية الكاذبة لدى الفاشست . وتعتمد سعة ودقة الأثر التفنيديّ لهذه الصور على مكانتها الفنية . وعلى هذه الشخصيات أن تجسد بشكل واضح التوّق العميق لدى أوسع الجماهير الشعبية إلى حل أقسى أزمة عاناها الشعب الالماني في مجرى تأريخه الطويل والشاق . وكلما كان التصوير أقل مباشرة ، كانت جذوره أعمق في هذه المشاعر الشعبية . وبهذه الطريقة فهو يكشف عن أكثر النضالات الشعبية تنوعاً وغموضاً

ويعبر عنها . وبهذا الشكل فهو لا يعبر فحسب عما تمكن رؤيته اليوم على سطح الحياة ومعروف بصورة واعية ، بل يمكن أن ينقب عن الاصول الحقيقية لكل من الاضطهاد والتدهور ، وللطريق إلى التحرر . وهو يخلق نماذج تعجّل بوعي وتصميم التوْق إلى التحرر .

إنّ شخصية (سيرڤانتيس) عند برونو فرانك تؤلف تفاهماً خطيراً مع انفصال الكتابة الالمانية عن الحياة الشعبية . وحتى ذلك الوقت كان هذا الضرب من النقد الذاتي في الأدب رثائياً حزيناً وساخراً في معظمه (وفي أعمق أشكاله وأكثرها إثارةً في رواية توماس مان : **تونيو كروجير**) . وهنا يُصوَّر مثال ايجابي . وفرانك ينجح في العديد من النقاط في رسم الجانب الانساني من كاتب عظيم كان بصورة رئيسة مقاتلاً ، وكان الادب بالنسبة له — والادب بأعلى مستواه الفكري والفني — جزءاً عضوياً ومكملاً ، ولكن مكملاً فقط ، لهذا النشاط الاجتماعي . وبعمله هذا ، يدل فرانك على مخرج من هذا التغرب ليس بالنسبة للكتّاب فقط ، بل كذلك للجماهير التي كانت قد حرمت بشكل مؤلم من مثل هذا الأدب ومن أمثال هؤلاء الكتّاب ، حتى ولو كان هذا بالنسبة لها حرماناً غير واع ، ولا تدرك إلاّ الآن ما كانت تفتقده .

إن هذه العلاقة بين التأثير السياسي — الجدلي والنوعية الفنية لا تزال أكثر بروزاً ولفتاً للانتباه في شخصية هنري الرابع لدى هنريخ مان . وهنا ، ولأول مرة بعد فترة طويلة ، نجد أمامنا شخصية هي في وقت واحد شعبية ومهمة ، وحكيمة وحازمة ، ومتكتمة إلاّ أنها شجاعة وغير متخاذلة . وهنريخ مان ، كما رأينا ، يؤكد بأن هنري الرابع استمد قوته ومهارته من صلاته بالحياة الشعبية ، وبأنه أصبح قائد الشعب بسبب حساسيته تجاه الرغبات الحقيقية للجماهير الشعبية وقدرته على تحقيقها في شجاعة وحكمة . والبراعة الفنية في هذا التصوير توجه إلى عبادة هتلر ضربةً قاتلة أكثر إلى حد بعيد من معظم الهجمات المباشرة . وذلك أنّ مان يكشف عن العلاقة بين الناس والقائد ،

ويجيب بحجة غير مباشرة عن السؤال الذي يهم الجماهير : ما هو المحتوى الاجتماعي والجوهر الانساني للقيادة ؟ واذا قارن المرء جدال مان غير المباشر بسخريته المباشرة من هتلر في شخصية (دوك دي غيز) ، رأى كيف ان الصورة الفنية المتفوقة هي أكثر تأثيراً جداً من الناحية السياسية .

إن هذه الملاحظات لا يجب أن يساء تفسيرها طبعاً : فنحن لا نستهين بقيمة صور العدو السلبية والتهكمية . وانما نحن ننتقد فقط محدوديات موقف من هذه المسائل مفرط في مباشريته ولاتأريخيته . ودروس الأدب الكلاسيكي بالضبط تبين كيف يمكن أن تكون هذه التصويرات فنية وتاريخية ومتضمنة جميع العوامل الحاسمة أو المقرِّرة المهمة ، وعلى مستوى رفيع في كل ذلك . والتصويرات الايجابية ، ولا سيما تصويرات هنريخ مان ، على درجة كبيرة من الأهمية لأنها تقطع شوطاً طويلاً في التغلب على أية علاقة بالحاضر مباشرة وتجريدية وبالتالي لاتأريخية ، ومجازية فقط .

الا أن الدرب لا يزال طويلاً . فكما رأينا ، أنتج برونو فرانك ، وحتى هنريخ مان ، تصورات وليس صوراً فعلية للظروف السائدة يومئذ . وطابع أبطالهم الشعبي ، من الناحية الانسانية ، ومن ناحية الشخص الفرد المصوَّر ، حقيقي وصادق . ومع ذلك فان الاساس الواقعي ، التفاعل الواقعي مع القوى الشعبية ليس مصوَّراً . ولهذا كانت الصلة العضوية بالحياة الشعبية مفقودة من الناحيتين السياسية والجدلية معاً . وهناك تفتقد العلاقة المتبادلة الملموسة بين الحركة الشعبية الملموسة والبطل الذي يقودها . ولا يمكن أن يحصل التأثير السياسي إلا حين يُعرض فنياً ظهور البطل الايجابي ، الشعبي ، من وجهة نظر اجتماعية – تاريخية وليس من وجهة نظر شخصية – سيرية فحسب : أي كشف القناع أدبياً عن بطل الفاشية الزائف .

إن هذه الخطوة سبق أن اتُخذت في الحياة، والانجاز الأدبي لكاتب اسمه

هنريخ مان هو أنه رأى هذه الخطوة في الحياة الالمانية رؤية صحيحة وجسَّدها في الفن . وأي تقدم آخر على امتداد هذا الطريق سيعتمد مرة اخرى فقط على الانغمار المتزايد في الحياة الشعبية .

وبهذا الشكل ، تصحح الحياة وتقود عمل الكتّاب الحقيقيين . وادراك هذه الحقيقة يقودنا إلى مثلنا الثاني ، من الكتابة المعاصرة ، على علاقة ايجابية بالحاضر . وفي الفصل السابق ، بيّنا كيف أنه حين أخذ موپاسان وجاكوبسن مواضيعهما من الحاضر فقد صححت تجارب الحياة المباشرة العديد من آرائهما المسبقة ، التي اتخذت شكلاً جامداً وتجريدياً في رواياتهما التاريخية « المستقلة ذاتياً » ، وكيف أن « انتصاراً للواقعية » حدث في أفضل رواياتهما عن الحاضر . وبامكان المرء أن يلحظ في معظم الأحيان « انتصاراً للواقعية » مماثلاً عند فويشتڤانغر . ويستطيع المرء أن ينتقد من جوانب متعددة مفهوم الفاشية في كل من رواية « **النجاح** » ورواية « **الاوپنهايميون** » . وسيكون مما يثير الاهتمام تبيان كيف ان هذه المفاهيم الزائفة عن الفاشية قد جرى توسيعها وترويجها في رواياته التأريخية . الاّ أن هــذا ليس مهماً بالنسبة لنا أهمية واقع أن فويشتڤانغر قد خلق شخوصاً مفعمين بالحياة فعلاً وشعبيين حقــاً في هذه الروايات ،يعبرون في مرونة واقناع عن كل ما هو الأفضل في القوى الشعبية المنتفضة على البربرية الفاشية . والشخوص من أمثال (جوهانا كرين) في رواية **النجاح** أو طالب المدرسة الثانوية الشاب (بيرنارد أوپنهايم) لا يمكن العثور عليهم في أي مكان في روايات فويشتڤانغر التاريخية . وفي هؤلاء الشخوص بصورة خاصة ، ولكن كذلك في العديد من الشخوص الآخرين في رواياته المعاصرة ، تبرز مواهب فويشتڤانغر البارزة دون أن تحجبها النظريات الزائفة والتحيزات المعاصرة . وهو متحول إلى الرواية التاريخية لأنّ مادتها المستقلة تبدو تبشر بجهد فنيّ أخف ونجاح أيسر . ويبدو لنا أن هذه « الخفة » ، أي هذه المقاومة الناقصة التي تبديها المادة التاريخية تجاه التفسيرات الزائفة ،

هي أحد مصادر نواقص هذه الروايات ، بينما تنتزع الصلابة المناقضة ، التي تتمتع بها حياة الحاضر المشرقة ، من الكاتب أعلى مواهبه الفنية .

إن هذه العلاقة ليست علاقة صدفية . فلو نظرنا إلى الأدب الالماني في الفترة الامبريالية اجمالاً ، وجب علينا أن نعترف بأن الرواية التاريخية ــ بالرغم من شخصية هنري الرابع المضيئة ــ لا يمكن أن تجاري صور الحاضر الضخمة ، رواية توماس مان « **بادن بروكس** » ، ومجموعة هنريخ مان عن المانيا الفيلهيلمية ... الخ . وينطبق هذا الشيء على أدب ما بعد الحرب . فرواية توماس مان **الجبل السحري** ، ومجموعة روايات الحرب العالمية لآرنولد زفايج ، وروايات فويشتفانغر المناوئة للفاشية ، هي قمم فنية لا تضاهيها في ميدان الرواية التاريخية الا رواية **هنري الرابع** .

وتخبرنا هذه الظاهرة الأدبية ــ التاريخية والجمالية عن شيء ما مهم يتعلق برسالة الأدب الاجتماعية . وإلى ماذا تستند أهمية هذه الروايات ؟ على حقيقة أن مؤلفيها حاولوا أن يبيّنوا فنياً **الاصل التاريخي الملموس** لعصرهم . وهذا هو ما يعوز حتى الآن الرواية التاريخية للمناهضة الالمانية للفاشية ، وهنا يكمن ضعفها الرئيس . والمهمة الكبيرة التي تواجه الانسانية المناوئة للفاشية هي كشف تلك القوى الاجتماعية ــ التاريخية والانسانية ــ الأخلاقية التي جعل تفاعلها كارثة ١٩٣٣ ممكنة في ألمانيا . وذلك أن فهماً واقعياً لهذه القوى في كل تشابكها وتعقدها هو وحده يستطيع أن يبين نزوعها الحالي والطرق التي يمكن أن تتخذها نحو اسقاط الفاشية ثورياً . وعلى روح الديموقراطية الثورية ، تلك الروح الآخذة بالاشتداد أبداً بين أفضل ممثلي الجبهة الشعبية الادبية ضد الفاشية ، أن تأخذ هذا الاتجاه على نحو آخذ بالصمود المتزايد أبداً ، اذا ما أرادت التغلب على تقاليد اللبرالية الايديولوجية والأدبية هذه التي لا تزال حية في الفترة الامبريالية اليوم .

إن الرواية التاريخية التي يكتبها الانسانيون المناوئون للفاشية تغامر باتخاذ

طريق المقاومة الاقل . وهي تمكّن الكتّاب من تجنب مسألة الاصل التاريخي للحاضر باللجوء إلى طريق التجريد ، ما قبل تاريخ المشاكل التجريدي . والاشارة إلى هذا الخطر ، وانتقاد جوانب الضعف التي تنجم عنه أيديولوجياً وفنياً ، لا يعنيان انكار الرواية التاريخية وأهميتها الفنية والفكرية والسياسية الكبيرة بالنسبة للحاضر . بل على العكس تماماً . فما أن يتعلم الكتّاب بوصفهم كتّاباً — أي ، من ناحية تصوير الشخوص والمصائر — رؤية هذا الاصل الملموس والتاريخي للحاضر في روح الديموقراطية الثورية ، حتى يكون المنظور الواقعي مفتوحاً أمام تطور الرواية التاريخية بالمعنى الأضيق . واذا كنا قد جابهنا رواية عصرنا التاريخية ببعض أبرز أعمال عصرنا التي تعالج الحاضر ، فقد كان السبب الرئيس في ذلك أن نؤكد إلى أي حد هي أكثر تأريخية بكثير بالمقارنة مع الروايات التاريخية . ووعي هذه الروح التاريخية وتطبيقها الفني هو وحده الذي سيقهر الماضي ويكشفه ، بكل معنى الكلمة ، نيابة عن الاتجاه الانساني المناوىء للفاشية .

وليس هنا مجال اخضاع الروايات المعاصرة المذكورة أعلاه لنقد مفصل . وهذه الروايات هي الاخرى نتاجات عصرها ، وهي بالرغم من نشوئها في الكفاح ضد الامبريالية ، وضد انحطاط الواقعية في الفترة الامبريالية ، لم تستطع أن تبقى بأية حال في منأى عن ضعف هذا الانحطاط ومحدودياته . ولكن مهما يكن النقد ممكناً وضرورياً هنا ، فمن المدهش كيف ان العديد من أهم هذه الأعمال يضاهي النمط الكلاسيكي من الرواية الاجتماعية إلى حد يفوق جداً مضاهاة الروايات التاريخية ، التي أنتجتها مناوأة الفاشية ، لنمطها الكلاسيكي المقابل . وقد أظهرت مناقشاتنا السابقة لماذا كان يجب أن يحدث هذا : فالسبب لم يكن جمالياً صرفاً ، بل كان مجرد أن هذه الأعمال نظرت إلى الحاضر على نحو أكثر تأريخية بكثير . وقد فعلت هذا بسبب سعة وغنى تجارب مؤلفيها . وقد أصبحت هذه الروح التاريخية الاقوى أساس عظمتها .

إن هذه الروح التاريخية هي المبدأ الجديد العظيم الذي تعلمه بلزاك من وولتر سكوت ونقله إلى ممثلي الرواية الاجتماعية العصرية العظام حقاً . وحين تنحط الواقعية تصبح هذه الروح تجريدية وتتبخر ، ويجري تصور مشاكل الحاضر ، وأهله ومصائره ، على نحو ميتافيزيقي . والرواية الاجتماعية العصرية هي وليد الرواية التاريخية الكلاسيكية قَدْرَ ما هي الأخيرة وليد روايات القرن الثامن عشر الاجتماعية العظيمة . والمسألة الحاسمة في تطور الرواية التاريخية في عصرنا هي كيف تُعاد هذه الصلة إنسجاماً مع عصرنا .

إن هذه الاعادة تؤدي بالضرورة فنياً إلى إنبعاث للنمط الكلاسيكي من الرواية التأريخية . إلا أنه لن يكون ولا يمكن أن يكون انبعاثاً جمالياً صرفاً . فالنمط الكلاسيكي من الرواية التاريخية لا يمكن تجديده جمالياً الا اذا جابه الكتّاب مجابهة ملموسة السؤال : كيف كان نظام حكم هتلر في المانيا ممكناً ؟ وعندئذ يمكن انجاز رواية تاريخية ستحقق على نحو كامل من الناحية الفنية .

إن مستقبل تطور الرواية التاريخية يعتمد على استئناف التقاليد الكلاسيكية ، وعلى استيعاب مثمر للتراث الكلاسيكي . وقد بينّا تكراراً بأن هذا ليس مسألة جمالية : فهو لا يعني تقليداً شكلياً لأسلوب سكوت ، أو مانزوني ، أو بوشكين ، أو تولستوي . ولما كانت امكانات تطور الرواية التاريخية ترتبط ارتباطاً وثيقاً جداً بموقفنا من التراث الكلاسيكي ، وجب علينا أن نؤكد بشدة الجانبين المتصلين اتصالاً وثيقاً من هذا التراث : الاول هو روحه الشعبية والديموقراطية ، ولهذا الغرض : التاريخية بشكل حقيقي وملموس ؛ والثاني هو ملموسيته الفنية العالية من حيث الشكل . الاّ أن للطابع الشعبي ، والروح الديموقراطية ، والتاريخية الملموسة ، **محتوى مختلفاً جذرياً** في زماننا . وأكثر من هذا ، ليس فقط في الاتحـــاد السوفياتي حيث ينبع المحتوى المختلف جذرياً بالضرورة من الاشتراكية الظافرة ، بل كذلك بالنسبة للانسانيين الديموقراطيين المناضلين في الغرب الرأسمالي .

لقد صورت الرواية التاريخية الكلاسيكية تناقضات التقدم الانساني، ودافعت ، بواسطة التاريخ ، عن التقدم ضد الهجمات الايديولوجية التي شنتها الرجعية . وفي هذا الصراع ، صورّت القضاء الضروري على القديم ، والديموقراطية البدائية وأزمات التاريخ الانساني البطولية الكبيرة . الا أن منظورها التاريخي لم يكن ممكناً أن يكون الا منظور الانحطاط الحتميّ للفترة البطولية ، ومسيرة التطور الحتمية إلى الواقعية الرأسمالية . إن الرواية التاريخية الكلاسيكية تصور أفول تطور الديموقراطية البرجوازية البطولي — الثوري .

ان رواية العصر الحاضر التاريخية قد نشأت وهي تتطور في فجر ديموقراطية جديدة . وهذه الحقيقة تنطبق لا على الاتحاد السوفياتي فحسب ، حيث أنتج تطور الأشتراكية العاصف وبناؤها المتين أعلى أشكال الديموقراطية في التأريخ الانساني ، الديموقراطية الاشتراكية . وكفاح الديموقراطية الثورية التي تتبناها الجبهة الشعبية ، أيضاً ، هو ليس مجرد دفاع عن المنجزات الحالية التي حققها التطور الديموقراطي ضد هجمات الرجعية الفاشية أو الشبيهة بالفاشية . وفيما يكون هذا هو شأن الجبهة الشعبية ، فهي تتجاوز أيضاً هذه المحدوديات في دفاعها عن الديموقراطية ، إذْ عليها أن تسبغ على الديموقراطية الثورية مضامين جديدة ، وأسمى ، وأكثر تقدماً ، وأعمّ ، وأكثر ديموقراطية واجتماعيةً . وترينا الثورة المتفتحة أمامنا في أسبانيا هذا التطور الجديد في أوضح صورة . إنها تبرهن على أن ديموقراطية من نمط جديد هي على وشك أن تولد .

والكفاح في سبيل هذه الديموقراطية الجديدة ، الذي يثير في جميع أنحاء العالم بعثاً حماسياً وتطويراً لتقاليد الديموقراطية الثورية ، يوقظ في كل مكان بطولة في الناس فعليةً وخارقة . إننا وسط فترة بطولية لا تستند بطولتها ، بالاضافة إلى ذلك ، إلى أوهام ضرورية تاريخياً ، كما كان الحال مع المطهرين في الثورة الانجليزية واليعاقبة في الثورة الفرنسية ، بل إلى معرفة فعلية بحاجات

الناس العاملين والاتجاه الذي يتطور فيه المجتمع . ولا تستند هذه البطولة إلى أوهام لأن ظروفها التأريخية ليست مكوّنة بشكل يلزم معه أن تعقب انتصارها فترة صحوٍ مملٍ من الأوهام . وقد أعانت بطولة المطهرين في انجلترا واليعاقبة في فرنسا — على الضد جداً من ارادة المناضلين الثوريين — واقعية الاستغلال الرأسمالي على الانتصار . الا ان بطولة مقاتلي الجبهة الشعبية هي نضال في سبيل المصالح الحقيقية لجميع الناس العاملين ، وفي سبيل ظروف الحياة المادية والثقافية التي تستطيع ضمان نموهم الانساني في كل منحى .

ان هذا المنظور ، وهو ان بطولة الكفاح لا يلزم أن تكون حدثاً عرضياً — وهو عرضي مهما يكن ضرورياً تاريخياً — في المسيرة الظافرة للواقعية الرأسمالية ، يغير أيضاً موقفنا تجاه الماضي . واذا ما قام كاتب من الوقت الحاضر ، وقد أغنته تجارب نضالات الناس البطولية ضد الاستغلال والاضطهاد الامبرياليين في جميع أنحاء العالم ، بتصوير الطلائع التاريخية لهذه النضالات ، فهو يستطيع أن يفعل هذا بروح تاريخية مختلفة جداً وأصدق وأعمق جداً من سكوت او بلزاك . فبالنسبة لهذين الكاتبين لم يكن ممكناً أن تظهر فترات الجنس البشري البطولية إلا كأحداث عرضية أو فترات فاصلة ، بالرغم من أنها مبررة وضرورية تأريخياً .

إنّ هذا المنظور الجديد الذي بدا للعيان نتيجة أحداث السنوات الأخيرة لا يجعل فحسب من مفهوم معمق عن الماضي شيئاً ممكناً ، بل يوسع في ذات الوقت مجال التصوير في ما قبل تاريخنا الملموس . ولنُشِرْ إلى مثال واحد فقط . فحتى الآن ، كانت المواضيع الشرقية بالضرورة ذات طابع غريب وشاذ في الأدب البرجوازي . ولم يكن ممكناً أن يؤدي ادخال الفلسفة الهندية او الصينية على الايديولوجية المنهارة البرجوازية إلا إلى زيادة اغرابها . والآن ، على أية حال ، حين نكون نحن معاصري نضالات التحرر البطولية التي يخوضها الشعبان الصيني والهندي ... الخ ، فان جميع هذه التطورات تصب بشكل

ملموس في التيار التاريخي المشترك الخاص بتحرير البشرية ، وهي بالتالي مصورة أو قابلة للتصوير في الأدب . وفي ضوء هذا الاتجاه المشترك ، يوضح ماضي هذه الشعوب بطريقة جديدة أو انه في الأقل يمكن أن يوضح على هذا النحو عبر عمل مؤلفيها من ذوي الشأن .

لقد بدأ عهد النثر بعد الفترة البطولية لأن النتيجة الوحيدة لجهود الناس البطولية الهائلة كانت ، موضوعياً ، استبدال شكل من الأستغلال بآخر . ومن وجهة نظر اجتماعية موضوعية . فان انتصار الرأسمالية على الاقطاعية هو بالطبع تقدم تاريخي كبير . وكان ممثلو الرواية التاريخية الكلاسيكية الكبار يعترفون دائماً بهذه التقدمية في عملهم . ولكن لأنهم كانوا بالضبط كتّاباً كباراً ، وشاطروا الناس بعمق فعلاً في محنهم ، فقد كان مستحيلاً عليهم أن يكونوا معجبين بلا تحفظ بالتقدم الرأسمالي . وإلى جانب التقدم الاقتصادي ، فقد كانوا يصورون دائماً التضحيات المخيفة التي كَلّفَ الناس بها .

وبهذا الادراك للطابع المتناقض للتقدم فان ممثلي الرواية التاريخية الكلاسيكية لا يمجدون الماضي تمجيداً خلواً من الانتقاد . ولكن أعمالهم مع ذلك تتفجع في وضوح على زوال العديد من الأحداث المهمة في الماضي : فأولاً ، عقم الاندفاع البطولي لحركات التحرر الشعبية الماضية ؛ وثانياً العديد من المؤسسات الديموقراطية البدائية ، والصفات الانسانية المرتبطة بها ، التي دمرتها بلا رحمة مسيرة التقدم . وعند الكتّاب المهمين فعلاً ، الكتّاب الذين لهم حس تاريخي حيّ فعلاً ، يكون هذا التفجع مجزءاً ومتناقضاً وجدلياً جداً . وهم بعد أن أبعدتهم الواقعية الرأسمالية المنتصرة ، انسانياً وجمالياً وأخلاقياً ، لا يحسون فقط بضرورة التقدم ، بل يحسون بأنه يمثل خطوة إلى أمام في تطور الجنس البشري ، بالرغم من جميع الاهوال التي رافقته .

إن هذا الانقسام يختفي بالنسبة لكاتب الوقت الحاضر . ومنظور هذا الكاتب للمستقبل لا يستند إلى الأوهام ولا إلى استيقاظٍ وصحوٍ منها . إنه لا

يظهر إنحطاطاً في المظاهر البطولية والانسانية للحياة من وجهة نظر مستقبل ظافر ، بل على العكس ، فهو يظهر توسيع وتعميق قيم الانسان الرفيعة جميعاً ورفعها إلى مستوى أعلى ، تلك القيم التي ظهرت أثناء تطوره السابق .

ويكفي أن نشير إلى مثل واحد لنبيّن في وضوح هذا الفرق في المنظور ، الذي هو فرق تطورٍ في الواقع التاريخي . وفي الفصل الاول من هذا الكتاب إقتبسنا تحليل مكسيم غوركي الدقيق لروايات (كوبر) . ويبين هذا التحليل في وضوح الموقف المنقسم لدى كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين . فهم مضطرون إلى تأكيد سقوط الهندي الاحمر النبيل انسانياً ، « جامع الجلود » المحتشم والبطولي بلا التواء ، معتبرين هذا السقوط خطوة تقدمٍ لا بدّ منها ، ومع ذلك لا يسعهم الا أن يروا ويصوروا دونيّة المنتصرين . وهذا هو المصير المحتوم لكل حضارةٍ بدائيةٍ تدخل الرأسمالية في صله بها .

والآن فقد أثار (فادييف) ، في مجموعة رواياته الجديدة ، مشكلة ضخمة ذات موضوع أو فكرة مماثلة وان لم يحلها — في تلك الأقسام المنشورة من عمله حتى الآن — أي : مصير قبيلة (اوديهي) المتبقية حتى الآن ، والتي لا تزال تعيش في حالة مشاعية تقريباً ، وهي تدخل في صلة بالثورة البروليتارية . ومن الواضح أن هذا الاتصال لا بدّ أن يحول بقوة كلاً من عادات القبيلة وحياتها الاقتصادية . الا أن من الواضح أيضاً ان هذا التحويل يجب أن يأخذ اتجاهاً معارضاً تماماً من الاتجاه الذي يصوره كوبر على أنه مأساويّ بشكل مثير .

إن التحرير الثوري للشعب من نير الرأسمالية يخلق اندفاعة بطولية بين الجماهير بأعداد ضخمة بشكل استثنائي وبطريقة عميقة جداً . ولكن — وهذا هو الشيء المهم — هذه الاندفاعة ليست حدثاً عرضياً يعقبه كبت جديد للطاقات الشعبية . بل على العكس ، انها تزيل جميع العقبات التي تعيق تفتح الطاقات الانسانية في الجماهير الشعبية . وهي تخلق مؤسسات تساعد على

تسريع وتعميق تفتح الطاقات الشعبية هذا ، إقتصادياً وثقافياً . ومنظور تحرير الشعب ، الفعلي والدائم ، يغير المنظور الذي تحمله الروايات التاريخية عن المستقبل ، فهو يضفي توكيداً عاطفياً على ايضاحها للماضي مختلفاً جداً عن التوكيد الذي نجده ، وبشكل محتوم ، في الرواية التاريخية الكلاسيكية . وهو قادر على أن يكتشف اتجاهات وسمات جديدة كلياً في الماضي ، لم تكن الرواية التاريخية الكلاسيكية عالمةً بها وما كان بمقدورها أن تعلم . وفي هذه الناحية ، فان الرواية التاريخية الجديدة ، المولودة لروح عصرنا الشعبية والديموقراطية ، سوف تتغاير في الحقيقة مع الرواية التاريخية الكلاسيكية .

ومما قيل حتى الآن ، واضح أن هذا المنظور الجديد موجود ليس بالنسبة لكتّاب الاتحاد السوفياتي فقط ، بل كذلك بالنسبة لكتّاب الجبهة الشعبية المناوئة للفاشية الانسانيين ، بالرغم ، بطبيعة الحال ، من ان هذه الاتجاهات هي حتماً أوضح وأكثر تطوراً في الاتحاد السوفياتي ، من الناحيتين الموضوعية والذاتية معاً . الا أن النضال في سبيل ديموقراطية من نمط جديد ، وادراك أن مشاكل هذه الديموقراطية مرتبطة بتحرير المستغلّين إقتصادياً وفكرياً — وهو شيء رأيناه على نحوٍ خاص حيّ في كتابات هنريخ مان — يُظهران بأنّ هذا المنظور هو أيضاً واقعٌ بالنسبة لمناضلي الجبهة الشعبية . وهكذا فهو يمكن أن يصبح أيضاً واقعاً لأدبهم .

وإذا ما أريد تحقيق هذه الاتجاهات ، فسوف يترتب على التغيرات الدائرة بعمق أن تقع في ناحية شكلية — فنية كذلك ، أي في الرواية بصورة عامة ، وبالتالي في الرواية التأريخية أيضاً . وعلى نحوٍ عام جداً ، يمكن وصف هذا الاتجاه بأنه اتجاه نحو الملحمة . وهذا الاتجاه ممكن ادراكه ببساطة في بعض أفضل نتاجات آخر الفترات . ولنتأمل بعض السمات المألوفة من رواية هنريخ مان : **هنري الرابع** .

إن هذا الاتجاه يولد من ضرورة تاريخية عميقة . وهو يعبر فنياً عن نفس

الظواهر التاريخية التي دفعتنا إلى مقابلة الرواية التاريخية الناشئة ، الجديدة ، بالرواية التاريخية الكلاسيكية . ولكن يجب ألا نتناسى بأن هذا اتجاه فقط . فليس إلاّ في الاشتراكية المتطورة تطوراً تاماً يستطيع توقف الطابع العدائي للتناقض ، مع ما يحمله من آثار بالنسبة لكامل النشاط البشري ، أن يصبح مبدأً حاسماً في تركيب وحركة الحياة الاجتماعية . وطالما وجد إقتصاد رأسمالي فلا بد أن تسود عدائية التناقضات . ومن المسلّم به أن الامكانية المستقبلية الملموسة والفعلية للتحرر تنتج موقفاً ذاتياً مختلفاً تجاه المجرى المتناقض للتأريخ ، وان لم تكن قادرة على تغيير طابعه الفعلي . وهكذا ففي تغيرات أسلوبية كهذه فهي لا يمكن أن تكون الاّ مسألة اتجاه .

اننا لا نزال أبعد ما نكون عن القدرة على أن نعتبر الواقعية الرأسمالية فترةً إنتهينا منها تماماً ، وفترةً تنتمي فعلاً إلى الماضي فقط . وواقع أن مهمة أساساً من المهام المتعلقة بسياسة الاتحاد السوفياتي الداخلية هي التغلب على البقايا الرأسمالية في الاقتصاد والايديولوجية يبرهن على أن الواقعية الرأسمالية لا تزال حتى في الواقع الاشتراكي عاملاً يجب أن يؤخذ بالحسبان ، بالرغم من أنها تكبدت الهزيمة ومحكوم عليها بالانقراض في خاتمة المطاف .

وما قاله ماركس عن المؤسسات القانونية ينطبق إلى حد كبير على الاشكال الأدبية . فهي لا تستطيع أن تعلو على المجتمع الذي يلدها . والحقيقة ، بما أنها تعالج أعمق القوانين والمعضلات والتناقضات الانسانية في عصرٍ ما ، فلا ينبغي لها أن تعلو — بمعنى ، مثلاً ، توقع امنظورات تطور قادمة عن طريق تصورات رومانتيكية — طوباوية للمستقبل في الحاضر . وذلك أن الاتجاهات المؤدية إلى المستقبل هي في الحقيقة متضمنة في ما هو كائن فعلاً على نحو أكثر ثباتاً وتحديداً مما في أجمل الاحلام او التصورات الطوباوية .

وطبيعي ان هذا التحفظ ينطبق بدرجة أكبر على أدب الغرب المناوىء للفاشية . وذلك أن النظام الرأسمالي هناك يحكم في أكثر أشكاله إثارة للاشمئزاز ،

وبربرية ووحشية . والجبهة الشعبية اليوم تستطيع ، في أحسن الحالات ، مجرد أن تجمع كل قوى الديموقراطية لمقاومة الفاشية ، كما هو الحال في اسبانيا . إلا أن النصر ، وتحرير الشعب من النير الفاشي ، ونظام الديموقراطية الاجتماعي الجديد ، ناهيك عن الغاء الاستغلال ، هي اليوم في أحسن الحالات أهداف نضال ، وفي معظم الحالات منظور فعلي ، إلا أنه مع ذلك مستقبلي . وأما أن يتمكن أدب من النوع الذي رأيناه في الرواية التاريخية المناوئة للفاشية أن ينشأ في أقطار رأسمالية في ظل هذه الظروف الاجتماعية والسياسية ، فتلك علامة مهمة جداً من علامات العصر ، علامة الوضع الثوري الآخذ بالنضج والأهمية الدولية الهائلة لبناء الاشتراكية الظافر في الاتحاد السوفياتي . الا ان إدراكنا الوضع الجديد لا ينبغي ، مع ذلك ، أن يضللنا بحيث يدفعنا إلى تحريف المنظورات والاتجاهات فكرياً وتحويلها إلى واقع راهن .

ولهذا السبب ، ليس التضاد بين الرواية التاريخية اليوم والنمط التاريخي إلا تضاداً نسبياً جداً . وقد كان علينا أن نؤكد الاتجاه نحو هذا التضاد لكي نتجنب سوء الفهم بأننا كنا نبغي إحياءاً شكلياً ، تقليداً فنياً للرواية التاريخية الكلاسيكية . إن هذا مستحيل . والفرق في المنظورات التاريخية يسبّب فرقاً في مبادىء الكتابة وخلق الشخوص أيضاً . فكلما جرى تحويل هذه المنظورات والاتجاهات إلى واقع ، تطورت إذن الرواية بصورة عامة في اتجاه الملحمة وكان هذا التضاد أكبر . الا أن من العبث أن يرهق المرء ذهنه اليوم بمدى الجذرية التي سيكون عليها هذا التضاد .

إن هذا التضاد سيتزايد ، لأن جبهة الكفاح الرئيسة في المجال الفني ، أيضاً ، هي التغلب على التركات الضارة . وقد بيّنا أن الاتجاهات القائمة في الرواية التاريخية الجديدة تتغاير ، في العديد من النواحي ، مع الاتجاهات التي تميز انحطاط الواقعية البرجوازية . ومع ذلك ، لم تتحقق هذه الاتجاهات بصورة كاملة حتى الآن في أي مكان . ولا تزال تصفية التركات الضارة

أبعد ما تكون عن الانتهاء . وقد رأينا كم تعتمد مشاكل رواية حاضرنا التاريخية ، الايديولوجية والفنية معاً ، على تصفية حساب جذرية مع هذه التركات . وفي نفس الوقت ، علينا أن نؤكد في قوة على وجه الخصوص بأن أي توقع للمستقبل طوباويّ ، وأي تحويل للمستقبل إلى واقع مفترض ، يمكن أن يسببّا بسهولةٍ بالغةٍ إرتداداً إلى أسلوب فترة الانحطاط بتثليم التناقضات العدائية التي تدور في الواقع .

وفي هذا الكفاح ، ستلعب دراسة الرواية التاريخية الكلاسيكية دوراً بارزاً . وليس هذا فقط لأننا نملك فيها معياراً أدبياً على مستوى رفيع جداً لتصويرنا الاتجاهات الفعلية في الحياة الشعبية ، وبالتالي مقياساً للطابع الشعبي في الرواية التاريخية ، بل أيضاً لأن الرواية التاريخية الكلاسيكية حققت نتيجة هذا الطابع الشعبي ، **القوانين العامة للملحمة الكبيرة** في شكل نموذج ، بينما دمرت رواية فترة الانحطاط ، المقطوعة عن الحياة ، قوانين الفن القصصيّ العامة هذه تدميراً واسعاً — من الكتابة وخلق الشخوص حتى اختيار اللغة . ولا بد لإمكان عودة الرواية إلى العظمة الملحمية الحقيقية ، إلى الطابع الشبيه بالملحمة ، من أن يوقظ مجدداً قوانين الفن القصصيّ الكبير العامة هذه ، وأن يعيدها إلى وعيها ، وأن يترجمها مرة أخرى إلى ممارسة ، اذا أريد لها ألا تنحلّ إلى « مشكل » متناقض ذاتياً . ونستطيع أن نلحظ هذا « المشكل » في ذات أرفع منجزات الرواية التاريخية العصرية ، أي رواية هنريخ مان ، **هنري الرابع** ، حيث يتناقض الطابع المهيب ، الملحمي ، للبطل الايجابي ، وضخامة الأسلوب القصصي ، تناقضاً غريباً وغير قابل للحل ، مع تفاهة الطريقة السيرية في العرض ، تلك التفاهة المحتمة التي يستحيل تلافيها وإزالتها .

وبطريقة مختلفة جداً ، الا انها مماثلة — بمعنى تاريخي كبير — كنا قادرين على أن نلمس في رواية رومان رولان ، **كولاس بروغنون** ، مزيجاً متناقضاً من هذه القوة الفنية ، يشير إلى المستقبل ، و « مشكلاً » من الحاضر محدداً .

وعلى هذا ، يترتب على رواية عصرنا التاريخية هذه أن ترفض قبل كل شيء ، رفضاً جذرياً وحاداً ، سلفها المباشر وأن تستأصل تقاليد الأخير من عملها هي . وكما أوضحت ملاحظاتنا ، لن يأخذ أبداً الاقتراب اللازم إلى النمط الكلاسيكي من الرواية التاريخية الذي يقع في هذا السياق شكل انبعاث صرف أو تأكيد محض لهذه التقاليد الكلاسيكية ، بل ، اذا ما سمح لي المرء بهذه العبارة من مصطلحات هيغل ، سيكون تجديداً في شكل نفي لنفي .

الفهرست

صفحة

صفحة

هذا الكتاب

لايقف قارىء هذا الكتاب بين يدي ناقد ادبي [illegible] بل مفكر وسوسيولوجي وفيلسوف سياسي.. جورج لوكاش يقتحم الاعمال الروائية الكبيرة لوولتر سكوت وبلزاك وتولستوي وتوماس مان.. يحلل الاتجاهات النمطية في تطور الرواية التاريخية.

دار الشؤون الثقافية العامة
وزارة الثقافة والاعلام

الغلاف نضال الاغا

السعر ثلاثة دنانير ونصف